

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Luciana Chen

Marina Abramović: modos de presença e seus sentidos

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2016

Luciana Chen

Marina Abramović: modos de presença e seus sentidos

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, na linha de pesquisa Análise das Mídias sob a orientação da Prof.(a) Dr.(a) Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

São Paulo
2016

Luciana Chen

Marina Abramović: modos de presença e seus sentidos

Tese de Doutorado submetida à banca examinadora do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e aprovada em __de____de __.

Professora Ana Claudia Mei Alves de Oliveira,
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Banca Examinadora

Agradeço à CAPES e à FUNDASP pelo apoio a esta pesquisa.

Agradeço a todos os que contribuíram para a realização deste trabalho:
Meu querido filho Leonardo pelo apoio, carinho e compreensão de sempre;
Moa pelo sorriso e encorajamento;
Minha família pela guarida;
Meus queridos amigos pelo estímulo e carinho;
Profa. Cecília Salles pela contribuição a minha formação e incentivo;
Prof. Eric Landowski pelos ensinamentos cheios de sentido;
Prof. Eugênio Trivinho pela sapiência e instigação;
Colegas do CPS e da PUC pelas trocas e impulso;
Colegas do SENAC pelo estímulo;
Marco Del Fiol e Minon Pinho pelo acesso ao material audiovisual e à exposição *Terra Comunal*;
Profa. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, cujo saber em todas as horas me modalizou a
querer, poder, saber, fazer e sentir.

RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre o aparato da enunciação empregado por Marina Abramović, analisando como produz os modos de presença e efeitos de sentido. Com o *corpus* de 100 trabalhos da artista da década de 1970 a 2015 e enunciados que lhe dão visibilidade mediática de 2010 a 2016, o estudo objetiva mapear os mecanismos enunciativos desencadeadores de sentidos estésicos e patêmicos e desvelar o problema de como promovem os modos de presença de seu público a ponto de transformá-lo de observador a parte da ação artística. Toma como hipótese primeira, que a estratégia de visibilidade mediática de Abramović com a retroalimentação de informações sobre ela e suas ações diversifica seu público ao mesmo tempo que promove o fazer com o corpo e o sentir pelo ajustamento reativo. A segunda é de que a eficácia comunicativa do Método Abramović por ela desenvolvido ocorre pelo contágio das presenças do próprio público, propondo a retomada do corpo na era da comunicação virtual, sendo esses os mecanismos empregados para a sedução e modalização do destinatário para que ele participe. Fomentada pelas lacunas encontradas na história da arte, centrada no processo do artista, no objeto artístico e/ou no contexto de produção, essa investigação fundamenta-se na semiótica discursiva, que considera as relações comunicativas e comunicacionais entre a performance e público, os regimes de interação entre público e arte e a experiência sensível vivida. Dentre os autores que alicerçam a investigação, destacam-se Algirdas Julian Greimas, Eric Landowski, Ana Cláudia de Oliveira e Eugênio Trivinho. A metodologia compreende a análise do *corpus* com base no percurso gerativo do sentido, o mapeamento das estratégias de visibilidade de Abramović e a análise do Método. Os resultados apontam: o predomínio da temática da autoconsciência, dos valores imaterial e material e a ênfase na figura do corpo dos participantes com o Método Abramović; a eficácia da estratégia comunicacional da artista e o desencadeamento de ações contrárias ao procedimento dela, todos retroalimentadores de sua figura provando a primeira hipótese; a eficácia comunicativa do Método por meio do contágio das presenças, podendo ser mediado por dispositivos eletrônicos, fazendo sentir simultaneamente à propagação do Método, que apresenta-se como condição de enunciação modalizadora do ser e do fazer da alteridade; o sentir do nosso tempo se dá por meio do ajustamento reativo mediado pelos dispositivos eletrônicos e revela-se como mais um produto na era da bunkerização.

Palavras-chave: semiótica discursiva 1. Marina Abramović 2. performance 3. regimes de sentido e de interação 4. regimes de visibilidade e visibilidade mediática 5. enunciação 6.

ABSTRACT

The present work commits to the enunciation display applied by Marina Abramović, analyzing how it produces presence modes and meaning effects. With a *corpus* of 100 works by the artist, from the 1970s to 2015 and enunciations that provide mediatic visibility to her from 2010 to 2016, the study aims to map the enunciative devices that trigger aesthetic and pathemic meanings and to unveil the problem of how these promote the presence modes of her public to the point of changing them from observer to part of the artistic action. It takes as a first hypothesis that through the feedback of information about Abramović and her actions, her mediatic visibility strategy diversifies her audience at the same time that promotes the doing with the body and the feeling by reactive adjustment. The second one implies that Abramović Method effectiveness, developed by herself, occurs by contagion of the presences of her very audience, proposing the retaking of the body in virtual communication era, being these ones the devices applied to seduce and modalize the addressee so that it participates. Fomented by the gaps found in art history, centered on the artist process, on the artistic object and/or on the production context, this investigation is based on discursive semiotics, which considers the communicative and communicational relations between performance and audience, the interaction regimes between audience and art and the sensible lived experience. Algirdas Julian Greimas, Eric Landowski, Ana Claudia de Oliveira and Eugênio Trivinho stand out among the authors that substantiate the investigation. The methodology comprises *corpus* analysis based on the meaning generative process, the mapping of Abramović's visibility strategies and the analysis on the Method. The results point out: the self-consciousness thematic and the immaterial and material values predominance, the emphasis on the body figure of the participants with Abramović Method; the effectiveness of the artist's communicational strategy and the triggering of actions against her procedure, all of them feeding back her figure and proving the first hypothesis right; the communicative effectiveness of the Method through the presences contagion, which can be mediated by electronic devices, making feel simultaneously to the Method spread, which presents itself as condition of modalizing enunciation of alterity's being and doing; the feeling of our time happens through reactive adjustment mediated by electronic devices and reveals itself as one more product in bunkerization era.

Keywords: discursive semiotics 1. Marina Abramović 2. performance 3. meaning and interaction regimes 4. visibility regimes and mediatic visibility 5. enunciation 6.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	p. 15
CAPÍTULO 1: PERFORMANCE.....	p. 34
CAPÍTULO 2: ABRAMOVIĆ EM PANORÂMICA.....	p. 45
2.1. Enunciados estruturantes: 1971-1976.....	p. 46
2.2. Dois corpos, um discurso: 1976-1988.....	p. 65
2.3. O corpo próprio nos discursos: 1988-2015.....	p. 102
2.4. Encontros isotópicos.....	p. 169
2.4.1. Valores recorrentes.....	p. 170
2.4.2. Isotopias temáticas.....	p. 173
2.4.3. Isotopias figurativas.....	p. 176
CAPÍTULO 3: VISIBILIDADE MEDIÁTICA DE MARINA ABRAMOVIĆ.....	p. 181
3.1. Construção da imagem de celebridade e delegações de voz.....	p. 183
3.2. Vozes não delegadas.....	p. 221
3.3. Marcas: troca de valores.....	p. 229
3.4. Além do material.....	p. 236
3.5. Eficácia comunicacional.....	p. 243
CAPÍTULO 4: MÉTODO ABRAMOVIĆ: INTERAÇÕES E SENTIDO.....	p. 249
4.1. Trabalhos embrionários.....	p. 250
4.2. Ápice do corpo a corpo artista e público.....	p. 254
4.3. Propagação.....	p. 254
4.4. Do fazer fazer para o fazer ser.....	p. 256
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 267
Do privado ao público.....	p. 267
Visibilidade mediática do Método Abramović.....	p. 268
Rupturas e escapatórias.....	p. 270
Modos de presença, interação e sentidos.....	p. 273
REFERÊNCIAS.....	p. 276
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p. 296
ANEXO.....	p. 307

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura1: <i>The Tree</i>	p. 48
Figura 2: <i>Sound Environment White</i>	p. 50
Figura 3: <i>Freeing the Horizon</i>	p. 51
Figura 4: <i>Rhythm 10</i>	p. 53
Figura 5: <i>Rhythm 5</i>	p. 54
Figura 6: <i>Rhythm 2</i>	p. 55
Figura 7: <i>Rhythm 4</i>	p. 57
Figura 8: <i>Rhythm 0</i>	p. 58
Figura 9: <i>Art must be beautiful, artist must be beautiful</i>	p. 60
Figura 10: <i>Lips of Thomas</i>	p. 61
Figura 11: <i>Freeing the Voice</i>	p. 62
Figura 12: <i>Freeing the Memory</i>	p. 63
Figura 13: <i>Freeing the Body</i>	p. 63
Figura 14: <i>Role Exchange</i>	p.65
Figura 15: <i>Relation in Space</i>	p. 66
Figura 16: <i>Talking About Similarity</i>	p. 67
Figura 17: <i>Interruption in Space</i>	p. 67
Figura 18: <i>Breathing in/breathing out</i>	p. 70
Figura 19: <i>Imponderabilia</i>	p. 71
Figura 20: <i>Expansion in Space</i>	p. 72
Figura 21: <i>Relation in Movement</i>	p. 73
Figura 22: <i>Relation in Time</i>	p. 74
Figura 23: <i>Light/Dark</i>	p. 74
Figura 24: <i>Balance Proof</i>	p. 75
Figura 25: <i>AAA-AAA</i>	p. 76
Figura 26: <i>Kaiserschnitt</i>	p. 76
Figura 27: <i>Incision</i>	p. 77
Figura 28: <i>Charged Space</i>	p. 78
Figura 29: <i>Three</i>	p. 80
Figura 30: <i>Communist Body/Fascist Body</i>	p. 82

Figura 31: <i>Point of Contact</i>	p. 84
Figura 32: <i>Rest Energy</i>	p. 85
Figura 33: <i>Nightsea Crossing</i> , (Documenta 7 - Kassel)	p. 87
Figura 34: <i>Nightsea Crossing - Gold Found by the Artist</i>	p. 89
Figura 35: <i>Nightsea Crossing</i> (New Museum New York)	p. 89
Figura 36: <i>The World is My Country: The Sex Life of Flowers</i>	p. 92
Figura 37: <i>Ensaio para Anima Mundi</i>	p. 94
Figura 38: <i>City of Angels</i>	p. 95
Figura 39: <i>Nightsea Crossing Conjunction</i>	p. 98
Figura 40: <i>The Great Walk</i>	p. 101
Figura 41: <i>Transitory Objects</i> , detalhe da instalação no MONA	p. 102
Figura 42: <i>SSS</i>	p. 103
Figura 43: <i>Dragon Heads</i>	p. 105
Figura 44: <i>Shoes for Departure</i>	p. 106
Figura 45: <i>Waiting for an idea</i>	p. 107
Figura 46: <i>Inner Sky</i>	p. 108
Figura 47: <i>The Biography Remix</i>	p. 109
Figura 48: <i>Becoming visible</i>	p. 110
Figura 49: <i>Image of Happiness</i>	p. 113
Figura 50: <i>The Onion</i>	p. 115
Figura 51: <i>Cleaning the Mirror I</i>	p. 116
Figura 52: <i>Cleaning the Mirror II</i>	p. 116
Figura 53: <i>God punishing</i>	p. 118
Figura 54: <i>Cena do vídeo da instalação In Between</i>	p. 119
Figura 55: <i>Insomnia</i>	p. 120
Figura 56: <i>Luminosity</i>	p. 121
Figura 57: <i>Dissolution</i>	p. 121
Figura 58: <i>Dozing Consciousness</i>	p. 121
Figura 59: <i>Lost Souls</i>	p. 122
Figura 60: <i>Balkan Baroque</i>	p. 123
Figura 61: <i>The Hero</i>	p. 126
Figura 62: <i>The House with the Ocean View</i>	p. 128

Figura 63: <i>Nude with Skeleton</i>	p. 128
Figura 64: <i>Count on Us</i>	p. 128
Figura 65: <i>Virgin Warrior/Warrior Virgin</i>	p. 131
Figura 66: <i>Cenas de Balkan Erotic Epic</i>	p. 133
Figura 67: <i>Cenas de Balkan Erotic Epic</i>	p. 134
Figura 68: <i>Cenas de Balkan Erotic Epic</i>	p. 135
Figura 69: <i>Cena de Balkan Erotic Epic</i>	p. 136
Figura 70: <i>Cena de Balkan Erotic Epic</i>	p. 136
Figura 71: <i>Cena de Balkan Erotic Epic</i>	p. 137
Figura 72: <i>Cena de Balkan Erotic Epic</i>	p. 138
Figura 73: <i>Cena de Balkan Erotic Epic</i>	p. 138
Figura 74: <i>Body Pressure (7 Easy Pieces)</i>	p. 141
Figura 75: <i>Seedbed (7 Easy Pieces)</i>	p. 142
Figura 76: <i>Action Pants: Genital Panic (7 Easy Pieces)</i>	p. 142
Figura 77: <i>The Conditioning, first action of Self-Portrait(s) (7 Easy Pieces)</i>	p. 144
Figura 78: <i>How to Explain Pictures to a Dead Hare (7 Easy Pieces)</i>	p. 144
Figura 79: <i>Lips of Thomas (7 Easy Pieces)</i>	p. 145
Figura 80: <i>Entering the Other Side (7 Easy Pieces)</i>	p. 146
Figura 81: <i>The Drill (Marina Abramović Presents...)</i>	p. 148
Figura 82: <i>Certificado de participação de Marina Abramović Presents</i>	p. 148
Figura 83: <i>The Artist Is Present</i>	p. 150
Figura 84: <i>Cena do documentário Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 151
Figura 85: <i>Cena do documentário Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 152
Figura 86: <i>Cenas do documentário Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 154
Figura 87: <i>Site do MAI e dele no Facebook</i>	p. 154
Figura 88: <i>Plano da exposição Marina Abramović: 512 Hours</i>	p. 155
Figura 89: <i>Marina Abramović: 512 Hours</i>	p. 156
Figura 90: <i>Cena de Marina at Midnight: Serpentine Diaries</i>	p. 157
Figura 91: <i>Método Abramović em Terra Comunal</i>	p. 166
Figura 92: <i>Método Abramović em Terra Comunal</i>	p. 168
Figura 93: <i>In Residence</i>	p. 169

Figura 94: Cena do episódio <i>Carrie Meets The Russian!</i> (<i>Aleksandr Petrovsky</i>), <i>Sex and the city</i>	p. 184
Figura 95: Tumbri de Marina Abramović made me cry.....	p. 185
Figura 96: Relatos dos participantes de <i>Marina Abramović: 512 Hours</i>	p. 186
Figura 97: Relatos de participantes de Terra Comunal.....	p. 187
Figura 98: Jogo <i>The Artist is Present</i>	p. 188
Figura 99: Jogo <i>The Artist is Present</i>	p. 188
Figura 100: Jogo <i>Counting the Rice and Sesame</i>	p. 189
Figura 101: Postagem sobre game <i>Counting the Rice</i> do MAI no Facebook.....	p. 190
Figura 102: Jogo <i>Looking at Colors</i>	p. 191
Figura 103: Jogo <i>Complaining to a tree</i>	p. 192
Figura 104: Jogo <i>Stopping the Anger</i>	p. 192
Figura 105: Jogo <i>Stopping the Anger</i>	p. 193
Figura 106: Jogo <i>Stopping the Anger</i>	p. 193
Figura 107: Jogo <i>Stepping the Ground</i>	p. 194
Figura 108: Jogo <i>Stepping the Ground</i>	p. 195
Figura 109: Jogo <i>The Digital Marina Abramović Institute</i>	p. 195
Figura 110: Certificado recebido ao final do jogo <i>The Digital Marina Abramović Institute</i>	p. 195
Figura 111: Postagem do game <i>The Digital Marina Abramović Institute</i> no Facebook do MAI.....	p. 196
Figura 112: Cena de <i>The Life and Death of Marina Abramović</i>	p. 196
Figura 113: Cenas do encontro de Abramović com Ulay no documentário <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 197
Figura 114: Cenas do documentário <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 198
Figura 115: Capa da trilha sonora de Nathan Halpern para o documentário <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 200
Figura 116: Cenas de <i>The Abramović Method Practiced by Lady Gaga</i>	p. 200, 203
Figura 117: link para contribuição para o MAI.....	p. 204
Figura 118: Divulgação de pesquisas científicas na página do site do MAI.....	p. 205
Figura 119: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 206
Figura 120: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 206, 207

Figura 121: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 207
Figura 122: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 208
Figura 123: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 208
Figura 124: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 210
Figura 125: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 211
Figura 126: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 212
Figura 127: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 212
Figura 128: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 212
Figura 129: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 213
Figura 130: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 213
Figura 131: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 215
Figura 132: Cenas do clip <i>Picasso Baby: A Performance Art Film</i>	p. 216
Figura 133: pedido de colaboração do MAI.....	p. 219
Figura 134: Capa da Vogue italiana.....	p. 220
Figura 135: Cena do documentário <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 221
Figura 136: Ilustrações de Abramović de <i>Mark Nerys</i>	p. 222
Figura 137: página inicial do M.A.R.F.A.....	p. 223
Figura 138: Abramopug e capa do DVD <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 224
Figura 139: Marianaabramopug no Tumblr.....	p. 225
Figura 140: Memes com a figura de Abramović.....	p. 226
Figura 141: <i>Post-Apocalyptic Abramović Method Game</i>	p. 227
Figura 142: <i>The Artist is Humbly Present</i>	p. 229
Figura 143: Capas de revista com Marina Abramović.....	p. 230
Figura 144: <i>Imponderabilia</i> e da campanha da Versace.....	p. 232
Figura 145: cenas de <i>Workrelation</i> para Adidas	p. 232
Figura 146: cenas de <i>Workrelation</i> para Adidas	p. 232
Figura 147: cenas de <i>Workrelation</i> para Adidas	p. 232
Figura 148: cenas de <i>Workrelation</i> para Adidas	p. 233
Figura 149: cenas de <i>Workrelation</i> para Adidas	p. 234
Figura 150: Foto de Abramović para campanha da Givenchi.	p. 235
Figura 151: Cenas de <i>Abramović Method Exercises in Nature</i>	p. 237
Figura 152: Vimeo.....	p. 238

Figura 153: Postagem no Facebook.	p. 238
Figura 154: Foto da página inicial de <i>A Corrente - Marina Abramović no Brasil</i> no Facebook.....	p. 239
Figura 155: Página do Facebook, <i>Espaço Além</i>	p. 240
Figura 156: Página do Facebook, <i>Espaço Além</i>	p. 240
Figura 157: Cenas de <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 241
Figura 158: Cenas de <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 241
Figura 159: Cenas de <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 242
Figura 160: Cenas de <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 242
Figura 161: Cenas de <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 242
Figura 162: Cenas de <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i>	p. 243
Figura 163: Gráfico da Bloomberg.....	p. 244
Figura 164: Pedido de desculpas do MAI a Jay-Z.	p. 245
Figura 165: Relatos de participantes de <i>Marina Abramović: 512 Hours</i>	p. 259
Figura 166: Relatos de participantes de <i>Marina Abramović: Terra Comunal</i>	p. 260, 261

“Vais ser o Colombo de tua alma (...)”

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, 2014, p. 86.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A arte, cuja essência parecia estar encerrada nos objetos criados, penetra na vida que se torna lugar de encontros e acontecimentos estéticos.
Algirdas Julian Greimas, *Da Imperfeição*, 2002, p. 69.

Os significados dos textos verbais, visuais, espaciais, sonoros e dos que se articulam intersistemicamente são apreensíveis tanto pela razão quanto pela sensibilidade. Na esfera da estética e seu engendramento dos sentidos sensível (estesia) e inteligível, as Artes fornecem objetos complexos, cujo entendimento de seus mecanismos de produção de sentido exige descrição, análise e interpretação do objeto nos seus procedimentos de articulação das linguagens para significar e dele inserido em um contexto como uma de suas manifestações. As origens e funções das produções artísticas trazem diferentes pontos de vista, relações com as coisas materiais e imateriais a nossa volta e o imprevisto. Possibilitam tanto escapatórias quanto rupturas do cotidiano, buscar o inesperado, rearranjar o esperado, em todos os casos, com a abertura para uma estesia única, fundir-se ou descobrir-se no sentir.

O presente trabalho versa sobre o aparato da enunciação escolhido por Marina Abramović, artista sancionada positivamente pelo meio artístico como *performer*. Volta-se para a comunicação com o corpo na sua arte e os efeitos de sentido produzidos pelas suas enunciações com a presença física e em enunciados virtuais, nos *media*¹. A enunciação é definida por Eric Landowski (1992, p. 167, grifo do autor) como o “*ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser, correlativamente, o ‘enunciado’ realizado e manifesto aparecerá, na mesma perspectiva, como o objeto cujo sentido faz o sujeito ser.*”.

O estudo objetiva mapear os mecanismos enunciativos desencadeadores de sentidos estésicos e patêmicos e desvelar o problema de como se dá a promoção dos modos de presença do público da artista, a ponto de transformá-lo de observador a parte da ação artística. Busca-se evidenciar que programar uma experiência estética e patêmica para

¹ O vocábulo em inglês aqui empregado compreende os diversos meios de comunicação.

o público revela maior poder comunicativo e comunicacional, uma vez que a cognição compreende tanto o sensível quanto o inteligível no âmbito da temporalidade vivida. A primeira hipótese é de que a estratégia de visibilidade mediática de Abramović com a retroalimentação de informações sobre ela e suas ações diversifica seu público ao mesmo tempo que promove o fazer com o corpo e o sentir pelo ajustamento reativo. A segunda é de que a eficácia comunicativa do Método Abramović por ela desenvolvido se dá pelo contágio² das presenças do próprio público. Pressupõe-se que a programação da destinadora tem em vista a promoção da manifestação performance através da estruturação do Método Abramović, síntese das práticas desenvolvidas pela artista ao longo de sua carreira, através do qual a *performer* manipula o público para que este se presentifique com o corpo inteiro, de maneira a retomar o corpo como agente da mediação na era da comunicação virtual. Acreditamos esse ser um dos meios pelo qual a destinadora seduz o destinatário modalizando-o³ a participar.

O *corpus* da pesquisa é composto por 100 trabalhos da artista produzidos entre a década de 1970 e 2015, alguns deles realizados em parceria com outros artistas, com destaque à performance, além de enunciados que presentificam Abramović e lhe dão visibilidade mediática, majoritariamente de 2010 a 2016.

Este estudo é fomentado pelas lacunas encontradas na história da arte, à procura de um aprofundamento dos estudos acerca dos regimes de interação entre público e arte no âmbito da experiência sensível vivida. Fundamentada na semiótica discursiva, as reflexões sobre a produção artística consideram as relações comunicativas e comunicacionais entre a performance e público, área de investigação que leva em conta as possibilidades de interação que se dão no contato *hic et nunc* entre os enunciados, enunciações e seus destinatários para a produção de sentido. Esses interesses não são

² O termo contágio, tomado da medicina, é primeiramente apresentado em *Viagem às nascentes do sentido* (SILVA, 1996). Em *Passions sans nom*, Landowski (2004b, p. 113) esclarece que a língua francesa não fornece derivações da palavra contágio como aquelas encontradas no português, motivo pelo qual ele também faz uso do termo contaminação. O pesquisador aponta dois regimes de contaminação como exemplo: a gripe e o ataque de riso. A primeira demanda uma instância mediadora, um agente transmissor, enquanto a segunda, intersomática, independe. Implica em nossa avaliação de quanto cômico é o discurso (LANDOWSKI, 2004b, p. 114-116). Ao longo do trabalho podem ser observados os dois tipos de regime de contaminação ou contágio.

³ De acordo com Barros (2003, p. 88), a modalização “é a determinação que modifica a relação do sujeito com os valores (modalização do ser) ou que qualifica a relação do sujeito com o seu fazer (modalização do fazer).”.

prioritários na história da arte, em geral centrada no objeto artístico, no processo do artista e/ou em seu contexto de produção. Cabe enfatizar que a história da arte não é excluída, integrando o estudo no que tange aos valores presentes nas obras.

As teorias e métodos de análise da semiótica podem ser usados como ancilares da área de Comunicação uma vez que, como teoria da significação, se debruçam sobre a apreensão e a produção de sentido nos diversos meios comunicativos e comunicacionais⁴. Landowski aponta como ponto de convergência entre as disciplinas o tema da interação (2008b, p.55). O semioticista revela: “ao observar as práticas discursivas comunicacionais, interacionais, constatamos que na maior parte dos casos os pólos das grandes categorias deste gênero, em vez de mutuamente se excluírem como se fossem essências inimigas por natureza, se implicam reciprocamente, superpondo ou combinando-se de mil maneiras.” (LANDOWSKI, 2008b, p. 59, 60). Gill e Adams (2002, p. 41, 42, grifo dos autores, tradução nossa) apontam a predominância de duas definições de comunicação:

A primeira pensa a comunicação como um processo pelo qual um comunicador ou remetente dirige uma mensagem através de um meio/canal para um receptor com algum efeito. A segunda vê a comunicação como uma atividade social, na qual as pessoas de uma dada cultura criam e trocam significados em resposta à “realidade” que elas experienciam.

Os autores esclarecem que o ponto comum a todas as definições é o fato de se tratar de uma atividade humana básica ininterrupta e ser necessária para realizarmos nossas tarefas diárias. É o que nos vincula a uma rede crescente de pessoas em todas as esferas de nossa vida, seja ela privada, ligada a amizades, ou pública, voltada ao trabalho, necessidades econômicas e práticas. A concepção de comunicação que adotamos nesta investigação compreende a defendida por eles: “A comunicação não é meramente uma troca de ‘fatos concretos’: é também o compartilhar de pensamentos, sentimentos, opiniões e experiências.” (GILL; ADAMS, 2002, p. 42, grifo dos autores, tradução nossa).

⁴ Entende-se por comunicativo o termo usado na comunicação entre pessoas e/ou quaisquer produções no contato corpo a corpo, e comunicacionais como a que se dá intermediada pelos meios eletrônicos.

Essa conceituação conversa com a abordagem do destinador e do destinatário como instâncias carregadas de valores e subjetividades, além de abarcar a esfera do sensível que tanto ocupa a semiótica discursiva pós *Da imperfeição*⁵ (2002). Conforme A. C. de Oliveira (2014, p. 7, 8.): “o sensível e o inteligível [...] não são separados ou excludentes: ao contrário, esses podem ser articulados em novos processamentos”.

Desde 2003, a Abramović tem ampliado sua visibilidade mediática, e após alcançar o *mainstream* em 2010, ela tem desenvolvido propostas em que seu corpo físico lentamente é substituído pelo corpo do público, fazendo-o fazer. Essa pode ser uma razão para a definição de performance, que figurava no site do Instituto Marina Abramović Institute (2010) – MAI, não constar mais em 2014. A página de abertura definia performance como (informações coletadas antes do conteúdo ser removido, tradução nossa):

[...] uma arte experimental com quatro variáveis nucleares: tempo, espaço, o corpo do *performer* e a relação entre o *performer* e o público na qual, o corpo é o médium principal. Ela pode ser programada ou espontânea ou compreender ambas, ocorrer diante do público ou apenas ser documentada e se dar em qualquer local e com duratividades variáveis. A performance realizada individualmente ou em grupo é no que consiste esta arte, que faculta inclusive incorporar outras mídias.

As enunciações do objeto escolhido são produções desse tempo histórico e visto como as manifestações dele. Ao abordarmos o corpo como materialidade artística, não como elaboração figurativa de algum elemento do mundo natural⁶ em pintura ou escultura, por exemplo, mas como constituinte dele, faz-se necessário notar o estabelecimento de novas relações de interação entre o enunciador e o enunciatário, e os valores presentes no *corpus* estudado atrelados aos modos de presentificação da artista.

Faz-se necessário esclarecer que abordar a presença é contemplar a ausência. O termo presença tem sua raiz da palavra latina *praesentia*, definida como: “Ação de se

⁵ Publicado originalmente em francês em 1987.

⁶ “Entendemos por mundo natural o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como ‘mundo do senso comum’” (GREIMAS; COURTÉS, 2012. p. 324, grifo dos autores).

apresentar antes à vista, ato de se colocar à disposição. Presença. Momento presente. Eficácia, efeito. Proteção, assistência.” (REZENDE; BIANCHET, 2014, p. 312). Neste trabalho adotamos a abordagem de Eric Landowski. Em *A carta como ato de presença*, o objeto da teoria do discurso proposto pelo autor vai além da perspectiva da construção do mundo externo enquanto mundo significativo por parte dos sujeitos enunciantes e da perspectiva, na qual “os *estados de coisas* reais” são colocados em primeiro plano e “dotados de um poder explicativo”. Trata-se da investigação de “um tipo específico de práxis enunciativa, ligada à expressão passional da relação com o Outro *enquanto ausente*, mas ao mesmo tempo apreendido como instância *presentificável* [...] é o discurso, enquanto ato de enunciação efetuado em situação e *produzindo sentido* [...]”. Compreende “um *fazer ser* entre sujeitos: fazer simplesmente que um deles – referencialmente, o *ausente* – torne-se num outro nível, semioticamente, *presente* para o outro.” (LANDOWSKI, 2002, p. 165-167, grifo do autor). O estudioso utiliza as palavras de Sartre para abordar a ausência: “‘é um elo existencial entre duas ou várias realidades humanas’; ela ‘necessita uma presença fundamental dessas realidades umas para as outras’; e mais, ela é apenas ‘uma das concretizações particulares dessa presença.’” (1943, p. 325 apud LANDOWSKI, 2002, p. 168). Landowski (2002, p. 175) ainda elucida: “a não ser para se desviar para um plano metafísico, presença e ausência só podem ser concebidas como remetendo aos modos de existência semiótica suscetíveis de afetar seja o estatuto dos próprios sujeitos, seja o das relações que eles mantêm.”. A explicação do autor no texto citado aborda a ausência física do destinatador na carta e, sua presentificação⁷ por meio do texto durante a leitura do mesmo por parte do destinatário. A mesma abordagem pode ser aplicada à presença e à ausência concernentes às interações virtuais entre Abramović e seu público. No entanto, a possibilidade de provocar mudanças na esfera do ser de cada um deles em copresença física nas ações estudadas nos permite aqui estender essa noção à presença deles mesmos, tanto da artista quanto do público.

⁷ Entende-se aqui presentificação como a ação de se fazer presente conforme a definição de Greimas e Courtés (2012, p. 383), “identifica-se, em parte, com a noção de existência semiótica”, de ordem sintagmática.

Nesta investigação, adotamos os sentidos de visibilidade mediática apresentados por Eugênio Trivinho (2012, p. 112, 113, grifo do autor), os quais conforme o mesmo, embora sejam diversos, dialogam entre si:

1. [...] *“estrato-corredor” simbólico dinâmico e majoritário da cultura contemporânea* para circulação intermediática da produção simbólica regida pelas leis do mercado corporativo e das audiências (estejam em jogo redes *live* ou *online*) e modulada por peculiaridades sociais relativamente estáveis [migração inter-*media*/redes: de jornais e revistas impressos para o *cyberspace*, da TV e do rádio para celulares, de livros para o cinema, de câmeras de vigilância [...], lapso de passagem e fuga para todos os *media*, migração inter-*produtos*/formas culturais [...]; 2. *dimensão-“superfície” cultural polissêmica* de projeção dos resultados de estratégias e práticas de (auto)promoção; *macroesteira competitiva* na qual os signos equivalentes a tais resultados se projetam, se justapõem e se completam, se atropelam e explodem, se fagocitam e se autoflagelam, se subdividem, se excluem e se dissolvem, para eventualmente retornar uma ou mais vezes, refazendo o ciclo semiodegradável de tensão para, não raro, desaparecerem sem deixar vestígios; como tal, *megazona simbólica de colonização e povoamento permanente*, portanto, de *disputa agonística por visibilidade* tanto nos *media*, redes e produtos de massa, quanto nos interativos, híbridos), regida pela lógica do *aparecer/desaparecer* (ou do *fazer aparecer/desaparecer*) como *suposta forma de poder e garantia de obtenção de hipervalorização social* (prestígio, reconhecimento, reputação e fama como bens simbólicos), ao calor de interesses socialmente previsíveis (confessos ou não); 3. condição ou “estado” de algo (em sentido genérico) que se joga “à luz” [...], que se põe à existência, que assim se mostra e se autopromove, enfim, que é, segundo os *axiomas autolegitimatórios da silenciosa “lei mediática” da existência* [...]; (condição ou estado) de algo que, assim inscrito ou projetado no mundo, se faz percebível como um existente (real/concreto ou fictício/imaginário), e que, se assim não for, não existe.

Ao tratarmos de visibilidade, abordamos antes a sintaxe do ver. No capítulo *Jogos Ópticos: situações e posições de comunicação* em *A Sociedade Refletida*, Landowski (1992, p. 88, 89, grifo do autor) revela:

Os dispositivos que organizam especificamente as relações de “visibilidade” podem, de fato, ser considerados como simples traduções, no plano figurativo, de dispositivos mais abstratos relativos à comunicação (ou à retenção) de um certo tipo de *saber* entre os sujeitos. [...] Como toda estrutura de comunicação, a que designa o verbo *ver* implica a presença de ao menos dois protagonistas unidos por uma relação de pressuposição recíproca – um que *vê*, o outro que *é visto* – e entre os quais circula o próprio

objeto da comunicação, no caso a *imagem* que um dos sujeitos proporciona de si mesmo àquele que se encontra em posição de recebê-la.

O autor denomina essa imagem como simulacro. Ele afirma que todos os elementos significantes: o enunciado, o enunciador⁸ inserido em determinado tempo e espaço e as demarcações sintáticas e semânticas colaboram na composição da imagem enviada entre as partes no ato da comunicação. Landowski ainda aponta: se consideramos “a interação como processo em curso de efetuação, teremos os mesmos tipos de investimentos, mas considerados desta vez, como constitutivos de simulacros em construção.” (1992, p. 171).

Para tal, precisamos levar em conta a alteração dos predicados cognitivos dos actantes⁹. Landowski indica (1992, p. 100, grifo do autor):

[...] resulta de uma mudança de nível que afeta a própria natureza da comunicação: as funções escópicas elementares não se acham mais simplesmente “exercidas” pelos protagonistas (num plano por assim dizer neutro e desembreado) enquanto *fazer emissivo* (“ser visto”) ou *receptivo* (“ver”), mas, “assumidas” (ou recusadas) e de embreagem enunciativa, o objeto de um discurso segundo que as assume à maneira do fazer *persuasivo e/ou interpretativo*. O espaço pragmático, “objetivo”, em que se inscrevem as relações de “visibilidade”, quando assim refletido pela “consciência” que dele tomam reciprocamente os sujeitos, transforma-se, então, em campo e manobras cognitivas (fazer saber/fazer crer).

A semiótica discursiva se baseia no percurso gerativo do sentido para analisar as manifestações mais diversas. Segundo Greimas e Courtés (2012, p. 232-234), todo objeto semiótico pode ser definido pelo modo de sua produção e os componentes desse processo se articulam em um percurso que parte do mais abstrato ao mais concreto. As estruturas semionarrativas constituem o nível mais abstrato e possuem componentes semânticos e sintáticos fundamentais e narrativos. As estruturas discursivas são as mais superficiais e compreendem a sintaxe em que se encontram os componentes da

⁸ Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (2003, p. 86), o enunciador é um dos pares do “desdobramento do sujeito da enunciação”, o qual, como sujeito complexo, possui como outro parceiro, o enunciatário implícito, que “cumprir os papéis de destinatário do discurso”.

⁹ “[...] concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação.” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 20).

actorialização, temporalização e espacialização, e a semântica, na qual se encontram os temas e figuras.

Landowski acresceu ao nível narrativo do percurso gerativo do sentido o regime de união. Até então, os estudos da semiótica discursiva voltavam-se para o regime de interação por junção, restringindo-se à conjunção ou à disjunção do sujeito com um objeto-valor (Ov). A saber, esses regimes são de programação e de estratégia ou de manipulação. De acordo com Landowski (2004b, p. 122, grifo do autor, tradução nossa):

[...] o que sabemos ou cremos saber do outro não pode resultar exclusivamente de uma atitude de objetivação tendo como consequência reduzir o outro ao estatuto de uma imagem, de uma representação, de um “objeto de valor”. Paralelamente, sempre haverá também lugar, tanto no plano intersubjetivo quanto no intersomático, para um tipo de conhecimento outro, precisamente *estésico*.

A ação do corpo que apreende pela sua competência estésica é estudada no regime de sentido fundado na copresença sensível dos actantes, no contato corpo a corpo na lógica da união, que concerne aos regimes de ajustamento e de acidente. Landowski elucida (2014a, p. 50, grifo do autor):

[...] nos processos de ajustamento, a maneira como um ator influencia um outro passa por caminhos bem diferentes: não mais pela comunicação de objetos autônomos (mensagens, simulacros, valores modais ou objetos-valor) que desempenham a função de discursos persuasivos ou dissuasivos no quadro da lógica de “junção”, mas pelo contato (“contagioso”) – o que implica uma problemática da “união”.

Trata-se do contato direto entre duas instâncias não mediatizadas e cujo valor é descoberto no ato de construir o sentido, no sentir o seu processamento, enquanto age na própria captura empreendida¹⁰. O estudioso assinala duas formas de sensibilidade

¹⁰ O sentir o sentido sentindo-o foi definido por Landowski no seu empreendimento uma *Viagem às nascentes do sentido* (1996), na retomada das postulações de Algirdas Julien Greimas em sua proposição de uma *Semântica Estrutural* (1976a), sua primeira obra, na qual concebeu a teoria semiótica proposta

que podem alicerçar o ajustamento: a perceptiva e a reativa. A primeira concerne aos sentidos que vivenciamos no mundo exterior, voltadas ao sentir que afeta nosso próprio corpo, bem como interpretar suas modulações. A reativa diz respeito a nosso contato com objetos inanimados, os quais respondem, como a tecla do computador ou o freio do carro, estendendo-se também ao reino animal (LANDOWSKI, 2014a, p. 52).

Nas Artes, a performance, na qual o corpo se faz presente, o sentido se dá na interação marcada pelo aqui e agora dos sujeitos em copresença, possibilitando a ocorrência do acidente ou assentimento. Landowski (2014a, p.70-72) explica que se a programação tem por princípio pressuposto a regularidade, a manipulação compreende a intencionalidade, o ajustamento abarca a sensibilidade e o acidente tem como condição fundante a aleatoriedade, sendo caracterizado pela descontinuidade. De acordo com o mesmo autor:

Fundado sobre o princípio do *álea*, o que se denomina regime do *assentimento* equivale ao que na terminologia sociosemiótica se chama também regime de *acidente*. A escolha entre essas duas denominações depende da perspectiva que se adote: seja uma perspectiva «objetivante» que sublinha o caráter imprevisível, aleatório, «acidental» do que advém, seja uma perspectiva em conformidade com o ponto de vista do sujeito que aceita a incerteza da sorte, a possibilidade do acidente, o risco do *nonsense* (LANDOWSKI, 2014b, p. 16, grifo do autor).

Possibilitar rupturas é uma das características das artes, de maneira a comportar, em seu cerne, o regime do assentimento e/ou acidente. A captura do que é manifesto plasticamente se dá usualmente, em primeira instância, pelo sentido da visão, operadora da visualidade. As artes visuais já trazem na própria nomenclatura a

como teoria da significação. Landowski colaborou com Greimas ao longo de mais de quatro décadas, até o passamento do teórico lituano em 1992. Em *Da Imperfeição*, Greimas assinala a direção para as pesquisas semióticas voltadas para a apreensão estética e suas condições de ser sentida: a estesia. A empreitada de uma teoria para dar conta do sentido se fazendo foi levada a cabo por Landowski, do artigo inaugural até a atualidade, ao encaminhar-se à elaboração do modelo de regimes de sentido a partir dos tipos de interação proposto em *Les interactions risquées* (2005a) já iniciado em *Passions sans non* (2004b).

competência necessária ao destinatário¹¹ para que se dê a comunicação entre ele e a produção. Segundo Herman Parret (2007, p. 18, tradução nossa):

Geralmente dizemos que toda a cultura ocidental e sua história da arte são regidas pelo paradigma da opticalidade. Neste paradigma dominante, uma demarcação nítida entre os cinco sentidos e sua operação específica é instalada, e a visão é colocada lá no topo da hierarquia sensorial.

Essa hierarquia da visão tem sua origem nas interações estabelecidas em tempos passados, cujas manifestações, as expressões plásticas, têm as incisões, as pinturas das paredes das cavernas e a escultura como os mais remotos discursos das culturas antigas. Com incumbências voltadas para usos rituais de celebração e devoções religiosas, esses propósitos ainda vigoram. Por meio do sentido da visão, os devotos, uma população ou grupo eram e continuam a ser manipulados pelas imagens programadas para fazerem crer. Conforme Greimas e Courtés (2012, p. 300, 301), o procedimento de manipulação:

[...] caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado. [...] Enquanto configuração discursiva, a manipulação é sustentada por uma estrutura contratual e ao mesmo tempo uma estrutura modal. Trata-se, com efeito, de uma comunicação (destinada a fazer-saber) na qual o destinador-manipulador impele o destinatário-manipulado a uma posição de falta de liberdade (não poder não fazer), a ponto de ser este obrigado a aceitar o contrato proposto.

Para exemplificar, na manipulação por meio das imagens religiosas, o objeto-valor, definido “como lugar de investimento dos valores (ou das determinações) com os quais o sujeito está em conjunção ou disjunção” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 347), é o divino. Essas produções figurativas persuadem os sujeitos a crer. O corpo no espaço ritual e sagrado obedece a uma programação que delimita as posições espaciais dos

¹¹ Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (2003, p. 85), o destinador “é o actante narrativo que determina os valores em jogo e que dota o destinatário-sujeito da competência modal necessária ao fazer (destinador-manipulador) e o sanciona, recompensando-o ou punindo-o pelas ações realizadas (destinador-julgador)”.

delegados¹² dos sujeitos da comunicação. De um lado, o destinador igreja, o qual abarca toda a hierarquia religiosa, e de outro, os destinatários com a topologia demarcada na liturgia cristã.

Na enunciação espacial, o lugar dos sacerdotes são o altar e o púlpito e o dos fiéis e não sacerdotes é onde se encontram os bancos voltados para frente do espaço daqueles. O corpo é manipulado pelo espaço programado pelo enunciador igreja e a interação e o sentido obedecem aos esquemas para fazer sentir e fazer fazer por meio das figuras lá presentes de modo que o destinatário cumpra o programa narrativo¹³ para entrar em conjunção com o divino.

As produções bi e tridimensionais de cunho ritualístico revelam os valores estéticos de cada cultura e época, de modo que as mudanças estilísticas nos conduzem aos seus contextos de produção. Observa-se o uso da imagem tridimensional como homenagem e propaganda no Ocidente na Antiguidade. Vencedores olímpicos gregos ganhavam esculturas em suas cidades e imperadores romanos faziam amplo uso de trabalhos tridimensionais para reiterar suas figuras em toda a sorte de objetos e mostrar seus feitos e conquistas, como o desfile de suas imagens ou objetos pilhados ao retornarem para suas pátrias após uma conquista. Em qualquer exibição na rua há o deslocamento não somente do que é observado, mas o corpo de quem testemunha é manipulado a se movimentar para acompanhar o que é apresentado. As peças tornam-se obras a serem expostas, em primeiro lugar para apreciação, mas cujas camadas mais profundas revelam manutenções de poder, programadas para manipular determinadas comunidades e populações a acreditar, conforme o exemplo acima, nos governantes.

¹² “O conceito de delegação [...] cobre um procedimento de transferência de competência, que, ao mesmo tempo em que dá precisão às modalidades em jogo (ao saber ou ao poder-fazer, por exemplo), confere ao sujeito em questão certa margem de autonomia, de ordem *performancial*.” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 120, grifo dos autores).

¹³ O programa Narrativo (PN) do regime de junção é assim formulado por Greimas: $PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)]$, no qual:

PN - programa narrativo	\cap - conjunção
F - função	Ov – objeto-valor
S1 - sujeito do fazer	() – enunciado de estado
\rightarrow - transformação	[] - enunciado de fazer
S2 – sujeito de estado	

(GREIMAS; COURTÉS, 1979. p. 353).

Trata-se de uma convenção fiduciária. De acordo com Greimas e Courtés (2012, p. 208, 209):

[...] se o objeto do fazer persuasivo é a veridicção (o dizer-verdadeiro) do enunciador, o contra-objeto, cuja obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso-enunciado: nesse caso, o contrato fiduciário é um contrato enunciativo (ou contrato de veridicção) que garante o discurso-enunciado; se o contrato fiduciário sanciona um programa narrativo no interior do discurso, falar-se-á então de contrato enuncivo.

Ainda os mesmos autores apontam: “A relação fiduciária é a que se estabelece entre os dois planos, o do ser e o do parecer quando, graças ao fazer interpretativo, passa-se de um ao outro, fazendo-se sucessivamente a asserção de um e outro desses modos de existência.” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 209). Embora os objetos de uso ritual de séculos passados fossem produzidos para manipular os destinatários, com os quais se estabelecia esta relação entre poder religioso e devotos, essa relação fiduciária ainda perdura nas exposições de objetos em locais de exibição tais como museus, instituições culturais e galerias. Os valores presentes nesses espaços: tempo de existência, suas histórias, coleções e repercussão nos *media* acrescem sentido e contribuem com o fazer persuasivo veridictório para o público em várias instâncias.

Hoje, a expografia programada, que organiza a topologia de todos os componentes da mostra, apresenta o discurso do curador, delegado da instituição. E as condições programadas para exibição interferem nas interações entre obras e destinatários. Com o surgimento da exposição de trabalhos artísticos no “cubo branco” no século XX, espaços expositivos passam a adotar uma estética espacial com o mínimo de elementos¹⁴, opondo-se à ideia do gabinete de curiosidades ou grandes exposições universais do século XIX. As exposições passam a ser projetadas para que o corpo seja manipulado a interagir com o enunciado exposto, havendo supressão de componentes do recinto expositivo que possam desviar a atenção das obras. Esse modo de expor conversa com a arquitetura funcionalista, a qual exclui constituintes decorativos. Até o

¹⁴ Ver O' Doherty (2007).

século XX, as formas de apresentação muitas vezes não levavam em conta o espaço necessário para a interação do destinatário com a obra. Por conseguinte, era muito comum o posicionamento de esculturas junto a paredes, impossibilitando a visualização de todos os lados do enunciado plástico. Para elucidar, um trabalho tridimensional, cujos volumes se apresentam de todos os lados, tem como disposição ideal permitir que o destinatário o circunde para contemplá-lo, ou seja, demanda espaço a sua volta para que o corpo do público entre em contato com o todo e, portanto, o actante seja colocado em situação dinâmica. Esse modo de expor concerne aos procedimentos enunciativos. Ana Claudia de Oliveira (2010, p. 3) esclarece:

Os arranjos das materialidades significantes são resultantes dos procedimentos enunciativos que incidem sobre o sujeito e o seu aparato sensório relacional integrativo. Esse opera comandando a captação das impulsões do modelado que vai produzindo a significação no ato mesmo de sentir o sentido.

A produção artística, como objeto apreensível pelo sentir, demanda levar em consideração o sujeito estésico. O olhar, a fala, o gesto, a relação espacial, os odores, a escuta, o tato, são os meios pelos quais a comunicação se dá. Independentemente das interações travadas entre as pessoas, entre elas e as informações, os materiais, os objetos, a natureza e mesmo o mundo virtual, nosso contato inicial com o que quer que seja e a leitura realizada ocorre através do corpo e dos nossos sentidos. Por conseguinte, a produção de sentido não só passa por eles, mas são eles os seus operadores. Oliveira (2010, p. 10) aponta:

Por pressuposição, o sujeito estésico que apreende as impressões impressivas elabora um fazer resultante das afetações sensoriais, o que o torna correlato ao sujeito somático. O sentir e o fazer estão em relação e fazem advir o sujeito cognitivo com um poder e saber que é a possibilidade de reconhecer o sentido sentido na produção da significação.

No contato com o trabalho artístico, dá-se primeiramente o reconhecimento das figuras do mundo e a linguagem empregada. Diz respeito à conexão via memória ligada à afetividade. O mesmo se dá com produções plásticas que fazem uso de textos verbais integralmente ou parcialmente, cuja possibilidade de leitura do texto verbal por parte do público já é uma forma de manipulação do mesmo. A primeira interação entre o destinatário e a produção artística se dá com o plano da expressão, o qual integra o nível discursivo. Conforme a definição de Jean-Marie Floch (2001, p. 9): “O *plano da expressão* é o plano onde as qualidades sensíveis que possuem uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais.”.

O plano da expressão pode abarcar imagens e/ou textos escritos e/ou verbais e/ou sonoros e/ou táteis e/ou olfativos e/ou gustativos apresentados no enunciado e cujas unidades são os formantes matéricos, cromáticos, eidéticos e topológicos. De acordo com Oliveira (2004, p. 120, grifos da autora): “os *formantes plásticos* são unidades do plano da expressão que, quanto a sua identificação, podem corresponder a uma ou mais unidades do plano do conteúdo.”. Floch (2001, p. 9) esclarece: “O *plano do conteúdo* é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso.”. Cabe aclarar que no caso da produção contemporânea, faz-se necessário incluir os formantes sonoros, espaciais e, quando o corpo humano é elemento da obra, levarmos em conta inclusive o ritmo da fala, o gestual do corpo, incluindo as expressões faciais. Em suma, trata-se do meio e do modo pelo qual o destinatário é posto em contato com o enunciado e/ou com a enunciação. Segundo Oliveira (2004, p. 122):

A descrição do plano da expressão de uma configuração repousa sobre a organização sintática e semântica e é, portanto, um estudo tanto do enunciado (que possibilita a caracterização da relação-função das qualidades plásticas, dos actantes), quanto da enunciação (que explica a intencionalidade do arranjo discursivo através do conjunto de marcas deixadas na manifestação textual da organização a fim de direcionar o olhar do observador, conduzindo-o a reconstituí-la pelo modo como ela se mostra, ou seja, pelo seu regime de visibilidade).

As expografias, as quais dão visibilidade às obras, acompanharam as produções artísticas ao longo do século passado, as quais foram solicitando cada vez mais os sentidos além da visão. Surgem as obras sonoras, interativas com o emprego do tato, até mesmo com o paladar, que requerem a sensibilidade háptica e os demais sentidos. Essa atuação entre os sentidos ordena as apreensões distintamente, e cada vez mais, na contemporaneidade, essas combinatórias dos sentidos predominam nas composições da plasticidade de modo a tornar o corpo do destinatário constituinte da obra. Isso nos encaminha a estudar o sincretismo estésico usado nos arranjos como modos distintivos da apreensão sensível ao invés de somente mencionar um dos tipos de interação que determinam a hierarquia sensorial.

Os enunciados plásticos tradicionais como a gravura, a escultura e a pintura são familiares ao grande público devido à longevidade dessas linguagens e dos gêneros tais como o retrato, a paisagem, temas históricos, mitológicos ou religiosos. Ao longo do tempo observamos a mudança, por exemplo, de obras religiosas da Idade Média, simbólicas, para produções semissimbólicas¹⁵ já no Renascimento (séculos XV- XVI), com variações narrativas, nas maneiras de representar e presentificar os trabalhos. Essas novidades nas obras pictóricas resultam em mudanças nos modos de interação logo no período Barroco (séculos XVI - XVIII), embrionário da participação do público com o corpo. Conforme Oliveira (2002a, p. 34, 35):

Com os eixos vários das diagonais do Barroco, quebrou-se com esse postar-se fixo do destinatário para ver a obra. O que se exige primeiro do destinatário no seu fazer receptivo é o seu movimentar-se corporalmente frente à obra barroca para poder encontrar, na topologia que está diante de si, os vários pontos em que as distintas angulações organizacionais remetem os olhos para ver o pintado. A dinâmica do corpo em movimento — o que é o próprio dessa mídia corpo, e não a estaticidade — não se encontra, pois, alheia à dinâmica da visão. Muito pelo contrário, ambas são conclamadas pelo fazer emissivo a re-construir juntas a estruturação da significação.

¹⁵ Segundo Jean-Marie Floch (1985, p. 14), as artes plásticas são sistemas de sentido de tipo semissimbólico, em que os dois termos de uma categoria do significante podem ser homologados a uma categoria do significado.

A citação nos mostra como o ritmo do destinatário em movimento, colocado ora em situação dinâmica, ora estática em relação à obra, integra a produção do sentido. Ainda a respeito da atividade voltada à proxêmica, a pesquisadora lembra que a técnica de pintura empregada pelos artistas impressionistas e pontilhistas no século XIX demanda um novo modo de interação entre o corpo do público e as obras. As posições variantes em graus de distância e proximidade em vários compassos com a obra tornam-se ações necessárias ao público; o corpo processa o fazer sentindo-os. Observamos a fisicalidade dos destinatários mais requisitada não apenas nos movimentos indicados acima, mas nos que viriam adiante.

Avanço do corpo aproximativo à tela de grande formato para ver a parte, afastamento desta para recuperar a visão do todo e, de novo, um postar-se a uma distância média, mais para o centro, para as laterais, para a parte inferior, para a superior e, assim, sucessivamente, de acordo com as intimações da obra que, no Cubismo, no Construtivismo e no Dadaísmo, transferiram-se ao ritmo das mudanças dos planos. (OLIVEIRA, 2002a, p. 35).

Observa-se a continuidade das transformações das formas de interação do público com o objeto bidimensional ou tridimensional com as vanguardas artísticas do início do século XX, mencionadas por Oliveira, quando os artistas passam a explorar o que é próprio da pintura e da escultura. O posicionamento do objeto fragmentado, o qual demanda a reunião de suas partes para ser visto em sua totalidade, desloca o sujeito de uma posição a outra. O descontínuo das figuras delineia um contínuo fruto da participação física com a proxêmica, a qual antes, no que concerne aos sentidos, convocava apenas a visão. Surge também o interesse pela abstração e a exploração do inconsciente. Por conseguinte, nasce a narrativa visual não linear nas linguagens habituais aos olhos do público: na pintura, na gravura e na escultura.

Na década de 1910 houve um abalo no contrato fiduciário entre destinador e destinatário a partir da polêmica gerada pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp, o qual destaca a seleção dos elementos a integrar uma obra, questiona o lugar da arte e utiliza elementos reconhecíveis do cotidiano. O objeto industrial habitual, cujo valor estético

na sociedade é considerado inferior ao de um trabalho artístico, é apresentado como arte. O elemento formal imbuído do discurso crítico extrapola o próprio objeto ao explicitar que os espaços expositivos determinam o que é denominado arte. Nasce a arte conceitual.

Após a 2ª Guerra Mundial novas linguagens invadem o campo da arte: *happening*¹⁶, *body art*¹⁷, performance¹⁸, vídeo-arte¹⁹, instalação²⁰, *land-art*²¹, *site-specific*²², algumas interativas e/ou completamente ou parcialmente virtuais. Em muitas dessas manifestações o corpo do destinatário torna-se parte integrante da obra. Elas invadem a década de 1960 e se mantêm dominantes nas grandes exposições internacionais até a atualidade. Isso é constatável nas mostras sancionadas positivamente pelo meio artístico, tais como a Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo e a Documenta de Kassel.

Ao observarmos a comunicação das obras contemporâneas com o público, nos deparamos com a questão usual deste: o que isso quer dizer? O destinatário leigo, mesmo com o auxílio de textos de parede, educadores, *folders*, catálogos para a apreensão dos discursos dos artistas e dos curadores, questiona a necessidade de intermediários entre a obra e ele. A identificação de figuras do mundo e textos verbais requer algum conhecimento do enunciatário acerca do percurso do artista, de seu papel crítico e político nas artes, de suas explorações formais e domínios técnicos. Seja em relação às obras com a presença ou ausência da palavra além do objeto plástico bidimensional, tridimensional ou mesmo trabalhos efêmeros, na comunicação inicial entre enunciado plástico e destinatário os modos de interação ocorrem pelo meio sensorial, dos sentidos da visão, da audição, da comunicação proxêmica, olfativa, e, por vezes, tátil. A semiótica discursiva volta-se para as possibilidades da apreensão em ato,

¹⁶ Evento artístico, o qual pode se dar em qualquer lugar e conta com a interação imprevisível do público.

¹⁷ Conforme Cohen (2004, p. 30): “[...] na sua origem a *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico).”.

¹⁸ O capítulo seguinte apresenta um panorama e os diversos conceitos da performance.

¹⁹ Produção artística realizada para ser veiculada exclusivamente em vídeo.

²⁰ Arte tridimensional, a qual compreende elementos materiais ou virtuais, industriais ou não, num dado espaço.

²¹ Arte que interfere na paisagem da natureza e pode ou não fazer uso de elementos naturais.

²² Arte tridimensional produzida especificamente para um local, de modo a não poder se dar noutra parte.

primeiramente a partir do que a manifestação dá a ver, e não da intencionalidade do artista.

A arte conceitual demanda conhecimento prévio dos discursos, o objeto exposto cujos formantes acionam menos os sentidos e solicitam o inteligível, tendem a ampliar a distância entre público e obra. Isso se deve à dificuldade de o destinatário apreender o discurso do destinador artista e, por conseguinte, a eficácia comunicacional da obra é reduzida. A arte da performance, linguagem consolidada na década de 1970, traz em si um elemento que comunica imediatamente com o público, o corpo. Sendo uma produção que tem o corpo humano como ao menos um dos formantes matéricos da obra, a comunicação se dá primeiramente por meio do reconhecimento do(s) outro(s) corpo(s). O corpo social é usualmente adequado aos espaços e meios onde ele se insere e apresenta valores da mesma forma que o corpo do *performer*, esse que realiza a ação artística. No entanto, aporta questões estéticas e sensíveis em instâncias que possibilitam ressignificá-lo: ao romper com os modos de ver e experienciar o corpo no cotidiano, o participante pode ser conduzido a despir-se do seu corpo social na copresença performática, e esta lhe revelar o corpo do indivíduo sensível comunicante.

Em muitas imagens produzidas pelos enunciados virtuais, como os produzidos para televisão, WEB²³ e cinema, caracterizadas pelo regime de junção, o corpo foi banalizado. O paradigma estético adotado pelas mídias e a presença ocorrida não mais no aqui e agora, mas alhures e agora revolucionou as relações, fornecendo mais aparatos às pesquisas voltadas à semiótica das situações. Tal contexto demanda questionarmos o sentido dos modos de presença não restrito ao corpo idealizado, aquele programado pelas mídias e que persuade o público a querer parecer ser. As artes, e mais especificamente a performance, produção artística a qual compreende a matéria humana, possibilita outras formas de percepção e conexão com o corpo. No entanto, essas formas precisam se fazer ser vistas, e o meio que mais dá visibilidade com rápida disseminação na atualidade é o eletrônico. De acordo com Jorge Glusberg (1987, p. 52, 53):

²³ Abreviação usual de *World Wide Web* (rede de alcance mundial), é uma ramificação da internet composta por um sistema de redes de hipertextos conectados.

[...] as performances podem ser vistas como realizações semióticas por excelência. Isso se deve ao fato de que o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural. [...] O que interessa numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as sequências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas.

O primeiro capítulo fornece um breve panorama da performance e algumas definições dessa manifestação artística recente em relação às produções de arte milenares. O segundo capítulo apresenta o estudo de 100 produções de Marina Abramović. Devido à dimensão do *corpus*, o volume destoa dos demais capítulos com o intuito de detectar as isotopias²⁴ temáticas e figurativas, recorrências dos valores de base presentes nas obras e modos de interação a partir dos modos de presença da artista e do público. O terceiro capítulo aborda as maneiras pelas quais se dão a visibilidade mediática de Abramović por meio de enunciados dela, de seus delegados e não delegados, a troca de valores entre a artista e marcas e a busca da construção de uma imagem desvinculada daquela de celebridade e mito. O quarto capítulo compreende o estudo do Método Abramović, suas bases, características e a apuração da eficácia comunicativa do mesmo. Por fim, são apresentadas as considerações finais, em que são relacionados os resultados apontados ao final de cada capítulo.

²⁴ Conforme Barros (2003, p.74) a isotopia “assegura, graças à idéia de recorrência, a linha sintagmática do discurso e sua coerência semântica”.

CAPÍTULO 1: PERFORMANCE

[...] *maestrina do tempo e do espaço*; em sua ânsia infinda, o tempo parece não ter fim; em seu excesso, o espaço se arrisca; na sua presença, o tempo se suspende, o espaço se surpreende: performance.

M. Medeiros e Beatriz, Monteiro, *Espaço e Performance*, 2007, p. 10.

Em busca do amparo ao estudo da arte em que o corpo é materialidade e/ou matéria do trabalho, cabe apresentar aqui um breve panorama dessa manifestação para verificar suas características e as interações por ela engendradas. Delineada como a conhecemos hoje, trata-se de uma arte que se afirma na década de 1970. No entanto, Jorge Glusberg (1987, p. 12-14) revela encontrarmos seu *gérmen* no século XIX, com a estreia de *Ubu Rei* de Alfred Jarry no Théâtre de l’Ouvre de Paris. Ele explica que a inovação da obra se deu tanto no plano do texto, ao criticar as convenções sociais, quanto nas questões concernentes à encenação, ao demolir a estética do teatro realista. Em 1908, o futurismo nasce na Itália com o manifesto do poeta Filippo Tommaso Marinetti. A velocidade e a energia mecânica resultantes do mundo tecnológico de então são enaltecidas (STANGOS, 1988, p. 71). Na década de 1910, os futuristas realizam manifestações que reúnem a poesia, performances musicais, leituras de manifestos, dança e peças de teatro. Segundo Roselee Goldberg (1979, p. 21), tanto as teorias quanto as apresentações desse movimento cobrem quase todas as áreas da performance.

Tanto os futuristas quanto os dadaístas têm o intuito de obter a atenção do público com a experimentação de novas ideias, as quais rompem plasticamente e conceitualmente com os modos de interação entre o público e a arte de então. Na Suíça do contexto da 1ª Guerra mundial, poetas e artistas lá refugiados se reúnem no Cabaret Voltaire, criado pelo poeta e filósofo alemão Hugo Ball. Nasce o movimento Dadá, o qual rapidamente se estende a outros países, e objetiva questionar a sociedade e seus valores burgueses. Seus adeptos fazem amplo uso da ironia, e assim como os futuristas, apresentam poemas, performances musicais e exposições de pinturas. Verifica-se a manipulação do

público por provocação²⁵ como uma ação comum a ambos os movimentos nos eventos promovidos.

Na Alemanha, a Bauhaus oferece o primeiro curso de performance em uma escola de artes. Lá se dá o impulso para o teatro criativo já presente nas festas, improvisações, conduzidas por Oskar Schlemmer com uso de máscaras e figurinos satíricos com aspectos absurdos. Ele acredita na oposição entre o apolíneo e o dionisíaco na produção artística, sendo a pintura e o desenho mais intelectuais, e o teatro mais ligado à prática e complementar à pintura. Nas produções de dança, os alunos não precisam saber atuar ou dançar para participar. Schlemmer trabalha a noção de sentir o volume e a sensação do espaço com elementos como a diagonal, o círculo, a curva e a esteriometria do espaço além do plano geométrico e da reta. Surgem os balés mecânicos, nos quais o corpo humano é metamorfoseado em objetos mecânicos. As proposições de performance de Schlemmer são reunidas em seu *Balé triádico*, estreado em 1922, no qual busca equilibrar os opostos: conceitos abstratos e impulsos emocionais (GOLDBERG, 1979, p. 63-71). O balé é programado para que se dê o regime de interação da manipulação por sedução e tentação.

Essas enunciações trazem em seu cerne questões surgidas nas performances e *happenings* realizados mais tarde, nos anos de 1960, no que concerne às reações do público diante dos valores sociais, políticos e estéticos trazidos à luz por meio de ações realizadas no aqui e agora, e nas quais o corpo dos destinatários torna-se matéria da arte, e o dos destinatários é por vezes requisitado, sem o qual a obra não se faz ser. De acordo com Renato Cohen (2004, p. 97, 98, grifo do autor):

²⁵ Conforme Barros (2003, p. 29-33), há “quatro grandes classes de manipulação: a provocação, a sedução, a tentação e a intimidação”. A autora os organiza segundo “dois critérios: o da competência do manipulador, ora sujeito do saber, ora sujeito do poder, e o da alteração modal, operada na competência do sujeito manipulado.”

	competência do destinador-manipulador	alteração na competência do destinatário
PROVOCAÇÃO	SABER (imagem negativa do destinatário)	DEVER-FAZER
SEDUÇÃO	SABER (imagem positiva do destinatário)	QUERER-FAZER
INTIMIDAÇÃO	PODER (valores negativos)	DEVER-FAZER
TENTAÇÃO	PODER (valores positivos)	QUERER-FAZER

[...] na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isso acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palco-platéia e a participação do mesmo, como nos espetáculos dos anos 60).

A performance desembarca nos EUA com os europeus exilados da guerra no fim da década de 1930, e em aproximadamente 1945 já é reconhecida como uma ação artística própria. Antes disso, em 1933, Josef e Anni Albers, ex-professores da Bauhaus são convidados a participar do Black Mountain College na Carolina do Norte. Eles levam a disciplina e inventividade da escola alemã para lá. Josef considera mais importante o “como” a performance é realizada do que seu conteúdo. Além de artistas, o local conta com escritores, músicos e dançarinos. Merce Cunningham abandona o estilo narrativo da dançarina e coreógrafa Martha Graham, e assim como John Cage, encontra música nos sons cotidianos dos ambientes, Cunningham explora os movimentos do corpo executados no dia-a-dia. Explora o andar, o permanecer em pé, o pular e todo o conjunto de movimentos naturais como possibilidades consideráveis da dança para que cada ação torne-se algo único. (GOLDBERG, 1979, p. 79-81). Ao mostrar o fazer diário como artístico há uma ressignificação do mesmo, de forma a acionar a memória dos destinatários em relação as suas próprias ações com o corpo, manipulando-os por tentação.

Na São Paulo de 1931, o artista, arquiteto e escritor Flávio de Carvalho realiza a *Experiência no. 2* com o desejo de “palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente.” (CARVALHO, 2001, p. 9). Sua ação consiste em atravessar a procissão de Corpus Christi em sentido contrário com um boné verde na cabeça. Em meio ao cortejo, flerta com as moças pelas quais passa. O desrespeito à procissão culmina em sua fuga até um restaurante, onde se tranca no banheiro para não ser linchado pela população que o persegue. É então resgatado pela polícia, que o prende. A experiência de Flávio busca fazer o outro fazer, de modo que o destinatário, os devotos da procissão, são manipulados a interagir por provocação.

Lucio Agra revela suas investigações sobre a performance no Brasil (2012, p. 81, 84), e solicita a reavaliação de artistas como João do Rio e Oswald de Andrade como *performers*, além de Flávio de Carvalho. Aponta artistas brasileiros presentes na mídia que do ponto de vista estrangeiro podem ser vistos como restritos a essa esfera, mas cujos trabalhos fazem ver a performance como identidade nacional. Traz exemplos como Zé Bonitinho, Pedro de Lara, Chacrinha e Carmem Miranda, dentre outros que exprimem os caminhos dessa linguagem.

Antecipadamente, Glusberg (1987, p. 27) já havia discorrido sobre artistas de outras manifestações artísticas como sendo os arautos da performance. Na pintura menciona Jackson Pollock como um deles. A técnica da *action painting* demanda o movimento do corpo todo do pintor, que produz com a lona estendida no chão e “dança” sobre ela enquanto deposita a tinta sobre o suporte.

Dois anos após a morte de Pollock, o artista Alan Kaprow, responsável por cunhar o termo *happening* no ensaio *The legacy of Jackson Pollock* (1958), chama a atenção para a importância do pintor falecido ao romper com a ideia da forma por meio de sua pintura; para o sentido de continuidade em suas telas e de ruptura espacial, no qual *anywhere is everywhere* – qualquer lugar é todo lugar. No final do texto ele apresenta o caminho para a arte: a inserção de elementos cotidianos, familiares ao público. Kaprow também indica a escolha das telas em grande escala como inovadora, pois diferentemente das pinturas renascentistas, as quais intencionam dar continuidade espacial com a ilusão e, portanto, delimitar o espaço, nas obras de Pollock tal familiaridade não se apresenta ao observador, mas o faz mergulhar na pintura tornando-o participante do espaço. Nesta revelação de Kaprow, Pollock seduz o enunciário a explorar espacialmente a enorme dimensão de suas telas, dispostas de modo que o destinatário também trave outra relação com o espaço expositivo tomado por sua pintura, cujo efeito de sentido é do observador estar em outro espaço, ou seja, a obra conduz à debragem espacial. Conforme Greimas e Courtés (2012, p. 114, grifos dos autores):

[...] a debreagem espacial apresenta-se como um procedimento que tem por efeito expulsar da instância da enunciação o termo *não aqui* da categoria espacial e lançar, assim, ao mesmo tempo, os fundamentos tanto do espaço “objetivo” do enunciado (o espaço de *alhures*) quanto o espaço original – que só é reconhecível como pressuposição tópica – da enunciação.

No mesmo ano, Yves Klein dá início a suas experimentações para a série *Antropometrias*. O artista aplica tinta azul sobre o corpo de uma modelo nua e a rola em uma folha de papel disposta no chão. Dois anos mais tarde, é realizada a performance *Antropometrias da época azul* na Galerie Internationale d’Art Contemporain. Após a acomodação dos convidados, entram três modelos nuas carregando baldes de tinta. Klein, vestido de traje social, aplica tinta azul em cada uma delas enquanto uma orquestra contratada toca sua *Sinfonia Monótona*. Esta consiste em 20min contínuos de uma única nota musical, seguidos de 20min de silêncio. As modelos entintadas são encaminhadas para pressionar seus corpos nas telas fixadas às paredes, para deixarem as marcas deles no suporte como um carimbo vivo (WEITEMEIER, 1995, p. 52-55).

Diferentemente de Pollock, Klein trabalha com o tempo mais programado, e não se trata do corpo do artista em movimento aleatório como Pollock, mas dos corpos das modelos como ferramenta. Nos dois exemplos acima, a comunicação com os destinatários se dá por meio da visão e os corpos se presentificam no plano da expressão plástica: os movimentos do corpo de Pollock na obra somados à participação da fisicalidade do destinatário, a qual extrapola a visão ao demandar o deslocamento espacial, e os corpos das modelos no trabalho de Klein presentificados nos suportes, manipulando o público por sedução.

A respeito do Expressionismo Abstrato, Goldberg (1979, p. 93, 98) relata que no final da década de 1950 nos EUA, a guerra derruba os ânimos e muitos artistas passam a questionar a postura apolítica dessa corrente. A consciência política dos artistas do contexto os incentiva a se manifestar contra os valores da arte estabelecidos e instituições de arte, posicionamento bastante comum aos criadores nos anos de 1970. As galerias passam a ser vistas como locais comerciais para a arte supérflua, e o objeto artístico é desprezado. A arte conceitual e a performance se enquadram bem a essa conjuntura, uma vez que a primeira não tem o interesse do grande público e a segunda

não pode ser comercializada devido a sua efemeridade. Somado a isso, essa arte impede a alienação entre o *performer* e o observador, já que vivenciam o trabalho simultaneamente. Por esse motivo, durante o período do fim dos anos sessenta e início dos anos setenta essa linguagem conceitual espelha a reprovação dos materiais tradicionais da arte. Isso subentende o experienciar o tempo, o espaço e o material corpo, o qual torna-se meio de expressão. A fisicalidade humana usada como material plástico é denominado *body art*, sendo muito diversa nas formas. Enquanto alguns artistas utilizam seus físicos como material artístico em movimento, outros se colocam como estátuas vivas ou criam espaços para que os corpos tanto do artista quanto do público façam ser a obra. Glusberg (1987, p. 56) revela: “[...] A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a *performance* e a *body art* não trabalham com o corpo e sim com o discurso do corpo.”

Na década de 1960, o *Fluxus*, uma comunidade formada por músicos e artistas plásticos de várias partes do mundo impulsionados pelo trabalho experimental de música de John Cage e encabeçados pelo lituano George Maciunas, retoma o espírito irônico do Dadá e das ideias preconizadas pelo Futurismo, Construtivismo Russo e Surrealismo. Desejam revolucionar a arte: eliminar a sua distância com o público, tornar os espectadores conscientes do significado de aspectos da vida diária, buscam uma produção anti-intelectual conectada à vida com princípios coletivos e finalidade social (ZANINI, 2004, p. 11, 12). Para tal, organizam concertos em que *happenings*, música experimental e performances são apresentados em espaços determinados ou mesmo na rua, de modo que o público muitas vezes não tem o conhecimento de tratar-se de arte (GLUSBERG, 1987, p. 38).

O primeiro evento é o *Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima* em Wiesbaden em 1962. Para exemplificar, à espera de uma apresentação musical, o público é surpreendido quando os integrantes do *Fluxus* adentram o palco e, ao invés de tocarem o piano que lá se encontra, começam a serrá-lo (ZANINI, 2004, p. 15). É uma performance coletiva, na qual os destinatários rompem com a expectativa dos destinatários. O objeto piano é ressignificado por meio da ação performática que modifica a sua função original, dando lugar a uma sonoridade nova a partir dele. São realizados 14 desses concertos provocativos e “desconcertantes” para o público.

Alan Kaprow, mencionado anteriormente, é um dos participantes do *Fluxus*. Sua ideia de inserir elementos do cotidiano na arte no ensaio sobre Pollock é colocada em prática na obra de 1963, *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann (Empurre e puxe. Uma comédia de móveis para Hans Hofmann)*. O título traz o nome de um pintor contemporâneo ao artista, que havia sido professor de Kaprow, em cujas pinturas trabalha as relações espaciais de cores. Durante suas aulas, o pintor usava sempre os verbos *push* e *pull*. Allan cita o professor e ressignifica os verbos direcionados ao suporte bidimensional, à pintura, para o tridimensional. A obra consiste na disposição de dois cômodos em um depósito. O primeiro é um quarto iluminado com grande parte dos objetos amarelos em contraste com uma faixa vermelha em volta da parte superior das paredes. O segundo remete a um sótão recoberto com papel de piche e com pouca iluminação. Nele encontra-se uma televisão sem som atrás de uma caixa de madeira. Em ambos os cômodos há objetos e móveis, os quais manipulam por sedução e tentação os destinatários a fazer fazer por meio de instruções do destinatário, indicando com um texto verbal, que qualquer um pode entrar e sair dos espaços e modificá-los como bem entender (KAPROW, 1963). Assim, a participação com o corpo faz ser a obra, a qual o público, ao interagir, torna-se um outro componente do trabalho.

Para Cohen, a “*performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*”. Ele a entende “como uma função do espaço e do tempo” (2004, p. 28, 29), que acontece em um dado instante e local. O estudioso adota duas formas cênicas básicas: “a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente.”. No caso de *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, trata-se então de uma forma ritual, a qual abarca fazer o público fazer.

O *performer* e pesquisador esclarece que a *performance* é uma linguagem híbrida situada entre as artes plásticas na origem e nas cênicas, na finalidade. Destaca que nessa arte o quê importa menos do que o como (COHEN, 2004, p. 30). “Essa intenção reforça uma das características principais da arte de *performance* e de toda *live art* (arte ao vivo), que é o de *reforçar o instante e romper com a representação*” (COHEN, 2004, p. 66, grifos do autor). No que concerne à diferença entre o ator e o *performer*:

O *performer*, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação [...] mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de *self as context* (COHEN, 2004, p. 58, grifo do autor).

Cohen elucida: “Na arte da *performance* a relação entre os diversos elementos cênicos (atores, objetos, iluminação, figurinos etc.) vai ter uma valorização diferente que no teatro” (2004, p. 65). Cohen entende o teatro como voltado ao domínio do texto da peça e ao desenvolvimento dos personagens, diferentemente da *performance*, em que não há grande hierarquização dos elementos apresentados. Esse apontamento coloca o corpo apenas como parte do discurso.

Agra (2013, p. 5) destaca a importância de não se definir a *performance* e o caráter experimental e contemporâneo dessa linguagem:

No fundo, a permanência teimosa de uma forma de arte como a *performance*, sustentada no esforço por produzir a experimentação permanente, o imprevisível fruto do acaso, a ação contínua em tempo real, propositalmente ignorando uma suposta evolução gradativa da sua produção em nome de uma lógica espiralada, faz-nos pensar no desejo de sempre repetir essa experiência do novo (mesmo que, contraditoriamente, seja uma repetição). Isto corresponderia a uma espécie de princípio fundamental da arte contemporânea.

No entanto, a “experimentação permanente” acima mencionada revela a continuidade do descontínuo, ou seja, concerne ao regime da programação, no qual “o imprevisível fruto do acaso”, ou seja, a ruptura daria alicerce à arte contemporânea. Para Goldberg (1979, p. 6, tradução nossa):

Manifestos de performance, dos futuristas até o presente, foram a expressão dos dissidentes que tentaram encontrar outros meios para avaliar a experiência da arte na vida cotidiana. A performance tem sido uma forma de apelar diretamente para um grande público, assim como chocá-lo para reavaliar suas próprias noções de arte e sua relação com a cultura [...]. Qualquer definição mais rigorosa seria negar imediatamente a possibilidade da própria performance. Pois a performance se delinea livremente a partir de qualquer número de referências - literatura, teatro, drama, música, arquitetura, poesia, cinema e fantasia – dispondo-lhes em qualquer combinação. Pode-se dizer que nenhuma outra forma artística de expressão se manifesta de modo tão ilimitado. Cada artista dá a sua própria definição no próprio processo e modo de execução [...].

Segundo Abramović: “A performance trata do estar no presente, sobre criar um estado de ser luminoso.” (BIESENBACH, 2010, p. 152, tradução nossa). E ainda, a mesma:

[...] performance pode ser música, dança, ou teatro, então não há um termo preciso para meu tipo de trabalho – nós nunca iremos encontrar a designação correta. Toda a profissão tem a sua ferramenta: para mim, a performance é a ferramenta que eu escolhi para me trazer para o momento. (BIESENBACH, 2010, p. 211, tradução nossa).

Observa-se a amplitude dos modos de fazer a performance e a busca de Agra, Goldberg e Abramović em não determinar essa manifestação. Se delimitá-la lhe tira seu caráter experimental e aberto, ao menos é possível verificar as isotopias figurativas segundo as indicações acima, o que nos permite afirmar que essa arte conta com, no mínimo, um corpo presente num dado espaço e tempo, no aqui/agora. A espacialidade e a temporalidade são então o que a distingue da videoperformance, a qual abarca o alhures/então, requerendo as debruagens espaço/temporais.

Faz-se necessário diferenciar a videoperformance da performance, manifestação também presente neste estudo. De acordo com Christine Mello (2008, p. 145):

O resultado diferencial da videoperformance situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo. Esses procedimentos marcam a criação de um campo nas artes em

que o corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados [...]. A criação entre corpo e vídeo em tempo real permite que o espectador compartilhe a experiência do trabalho, posteriormente ao ato performático, no decorrer da mesma duração de tempo em que tal ato ocorreu.

A forma de expressão concebida para que a interação com o destinatário se dê posteriormente ao momento de sua realização retoma o modo de contato das obras tradicionais. Nesse modo de manifestação o foco da imagem é direcionado: o corpo que se faz ver por inteiro, e divide o espaço com o corpo do destinatário, na performance pode se mostrar editado, em partes, conduzindo a atenção do destinatário como uma sequência de fotografias. Perde-se a relação da dimensão do corpo a corpo no espaço, mas é possível que a ação artística com a fisicalidade do público seja disseminada de modo virtual com menos edição do que um registro de uma performance concebida para a interação aqui/agora no espaço físico. Cabe esclarecer que a videoperformance difere da videoarte pela indispensável presença do corpo na ação artística, embora ambas façam uso do meio eletrônico.

No que concerne ao destinatário, se as obras tridimensionais demandam a circulação física no ambiente para apreciá-la, a performance compreende a ambiência e o corpo como integrantes da obra em si, seja apenas por compartilhar o espaço onde a performance se dá, sendo mais um elemento a ocupar o local, interagindo com a visão, tornando-se então testemunha de uma ação efêmera, ou ainda como adjuvante²⁶ na enunciação com o corpo todo na ação. Ao abordarmos a arte em que o corpo integra a obra, faz-se necessário apontar o estatuto semiótico do corpo aqui adotado, a partir de Landowski (2004b, p. 91, 92, grifo do autor, tradução nossa), o qual o considera:

como uma forma indefinidamente em construção, cujo sentido e o valor não podem ser apreendidos a não ser relacionalmente e dinamicamente, em uma relação sempre em movimento do sujeito com ele mesmo ao mesmo tempo que com o outro. É por isso que o corpo não pode ser para nós nem um signo

²⁶ “Adjuvante designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer: corresponde a um poder-fazer individualizado que, sob a forma de ator, contribui com seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito; opõe-se, paradigmaticamente, a oponente (que é o auxiliar negativo).” (GREIMAS; COURTÉS, 2012. p. 23, 24).

nem mesmo um texto, mas se define como uma *instância discursiva*. Como tal, ele gera sentido em relação com outros corpos no quadro de relações de copresença onde os efeitos de sentido só podem surgir e ser experienciados no *hic et nunc*, a favor de experiências recíprocas e diretas, de ordem estética, entre participantes. Tais experiências empregam duplamente a copresença somática – presença do outro e para o outro – como articulação específica, tanto imanente quanto mutante de certas qualidades sensíveis precisas. Segundo essa ótica, os corpos se fazem reciprocamente sentir em suas opacidades, com uma profundidade, um volume e uma dinâmica próprios, tornando-se de uma vez para os sujeitos em interação, um dos lugares de emergência próprio do sentir – de um sentido que se dá a entender indissociavelmente como configuração inteligível e como presença sensível.

No capítulo a seguir encontram-se análises das obras de Marina Abramović, as quais revelam esses diversos modos de interação. São modos de presença da artista e do público e de ambos em copresença.

CAPÍTULO 2: ABRAMOVIĆ EM PANORÂMICA

Marina Abramović encontra-se entre os artistas que se sobressaem na arte da performance na década de 1970. Nascida em Belgrado em 1946, os valores presentes no contexto da Sérvia comunista e os pais militares rígidos se fazem ver em suas produções caracterizadas pela resistência física, pelo risco e pela discussão da ausência e da presença. A artista adentra o mundo da arte com manifestações plásticas tais como a fotografia, instalações e vídeos, os quais embora distintos no plano da expressão, dialogam por meio de recorrências que se fazem ver continuamente em sua produção. Ao longo de sua obra podemos observar como a artista se presentifica nos enunciados plásticos. De acordo com Landowski (2004a, p. 106):

[...] o regime de presença no “mundo em que vivemos” comanda o *regime de sentido* segundo o qual o mundo pode significar para um sujeito. Mas, em contrapartida, o mundo-objeto é ele mesmo um mundo sensível cujo modo de presença em relação a nós condiciona a maneira como o vivemos e, por conseguinte, nosso grau de disponibilidade diante dele enquanto lugar de emergência potencial de um sentido.

Devido ao caráter fugaz da performance, sem materialidade, o *corpus* é examinado como as linguagens artísticas tradicionais, por meio do registro visual em publicações impressas, filmes e na WEB. Os vídeos, devido à continuidade de imagens e sons, se mostram como documentos mais próximos da ação realizada com foco nas interações dadas entre a artista e o público. Ao serem editados, aportam também o discurso dos editores, delegados da artista. No entanto, há ações performáticas concebidas para que a interação do público se dê através do meio eletrônico.

Este capítulo apresenta a análise das manifestações de Abramović executadas ao longo de seu percurso artístico para o levantamento das isotopias temáticas e figurativas, além dos valores do nível fundamental, das produções de sentido e regimes de interação. Cabe esclarecer que a variação do grau de detalhamento do plano da expressão das obras a seguir está em consonância com o encontrado nos registros textuais e plásticos.

2.1. Enunciados estruturantes: 1971-1976

O interesse de Abramović pela arte nasceu na adolescência, quando deu início à pintura. Em 1965 ingressou na Academia de Belas-Artes de Belgrado. É deste ano seu primeiro projeto de performance, *Come wash with me (Venha lavar comigo)*, não realizado. Neste projeto Marina propõe que o espaço da galeria seja transformado em uma lavanderia, com tanques junto às paredes. A proposta que não chegou a ser executada era a do público, ao entrar na galeria, despir-se e entregar suas roupas à artista para que ela as lavasse, secasse e passasse. Depois das roupas prontas, eles poderiam ir embora. Essa linguagem ainda demoraria um pouco para tornar-se a sua manifestação artística, e enquanto isso ela explorava imagens de acidentes de carros e nuvens por meio da pintura, intervenções em fotografias e a criação de ambientes sonoros. Nesses enunciados já observamos seu interesse pelas questões como o tempo, o espaço e a presença, os quais se encadeiam em seus trabalhos posteriores.

Sua primeira exposição individual foi *Metronome (Metrônomo)* realizada em 1971 na Galeria Suvremene Umjetnosti do Museu de Arte Contemporânea em Zagreb. Foram dispostos cinco metrônomos em cinco salas, cada qual com um andamento diferente: andante, alegre, vivace e presto. Na última sala o metrônomo permanecia estático. A artista relata: “O metrônomo dá a percepção de tempo e presença. Seu som ajuda a focar no aqui e agora.” (BIESENBACH, 2010. p. 50, tradução nossa). O súbito rompimento da narrativa sonora que se produz em um crescente rítmico gera o efeito de sentido de suspensão do tempo pela ausência de marcação. A interação do público se dava por meio da entrada e saída dos corpos dos sujeitos em circulação pelas salas e pelo contato sonoro ritmado, regente das ações distintas do corpo todo dentro do espaço.

Em *Sound Corridor (Corredor de Som)*, projetado no mesmo ano da instalação anterior e executado no ano seguinte no mesmo local, Abramović criou um corredor com som amplificado de metralhadoras pelo qual o público passava (BIESENBACH, 2010. p. 54, tradução nossa)²⁷. Por meio do recurso sonoro operava-se a debreagem espacial, produzindo o efeito de sentido de os destinatários se encontrarem em posição de

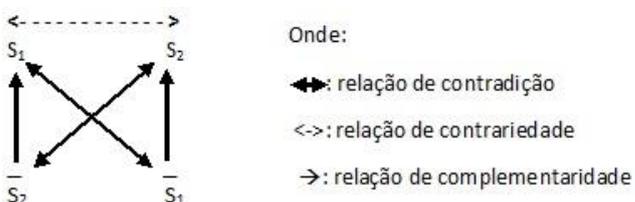
²⁷ Para situar essas produções da artista, cabe lembrar que o trabalho com o uso do som foi amplamente explorado pelo Fluxus.

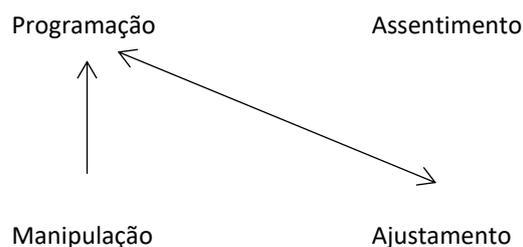
executados. A destinadora os coloca à espera da morte que não se concretiza com a experiência agressiva da travessia do espaço. Conforme Eric Landowski (2002, p. 70, grifo do autor), “a ‘especialização²⁸’, operação semiótica in vivo, envolve o próprio regime de identidade dos sujeitos que, através dela, se pode assim dizer, vêm ao mundo.”.

Uma obra com corredor também já havia sido realizada pelo artista americano Bruce Nauman em 1969, antes mesmo de Marina. Em *Performance Corridor (Corredor de Performance)*, ele dispõe duas paredes de *drywall* paralelas a uma distância de 20 polegadas encostadas em outra parede, de modo a criar um corredor estreito que acabava em lugar nenhum. Para vivenciar a obra, o público precisava entrar no corredor deste espaço estreito. Diferentemente do *Sound Corridor* de Marina, não havia som, mas em ambos os casos a produção de sentido se dava ao longo do percurso no interior do corredor construído pelos artistas. Na obra de Nauman o corpo era mais solicitado, uma vez que conforme o tamanho da pessoa a interação com o corredor estreito variava, o corpo determinando a maior ou menor sensação claustrofóbica. Tal programação do artista, que incluía a manipulação do público para fazê-lo querer interagir e ajustar-se ao corredor limitado em suas dimensões, não compreende o regime de interação por assentimento. Em *Sound Corridor* ocorre o mesmo. Encontramos as mesmas três posições de interação. Daí advém a questão: o que levaria a performance à posição do assentimento, caracterizado pela ruptura? Em ambos os trabalhos, os enunciatários são manipulados a integrar-se às obras para cumprirem a programação e a elas se ajustarem, conforme o quadrado semiótico²⁹ abaixo:

²⁸ Segundo Greimas e Courtés (2012, p. 176-177): “No percurso gerativo global, a especialização aparece como um dos componentes da discursivização da colocação em discurso das estruturas semióticas mais profundas). Comporta, em primeiro lugar, procedimentos de localização espacial, interpretáveis como operações de debreagem e embreagem efetuadas pelo enunciador para projetar fora de si e aplicar no discurso enunciado uma organização espacial mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição de programas narrativos e seus encadeamentos.”

²⁹ De acordo com Greimas e Courtés (2012, p. 400-402, grifo dos autores): “Compreende-se por **quadrado semiótico** a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer.”.





Outro trabalho do mesmo ano em que o som também integra o plano da expressão é *The Tree (A Árvore, fig. 1)*. Tratou-se de um ambiente sonoro no exterior do Centro Cultural Estudantil de Belgrado. A artista instalou caixas de som com gorjeios de pássaros amplificados no topo dos troncos das árvores (BIESENBACH, 2010, p. 56). Como em *Sound Corridor*, a obra se fazia ser na interação do público passante ao ouvir o som, mas neste caso os transeuntes da rua eram os destinatários. As caixas foram

Figura 1



The Tree, 1971. Fonte: The Tree (1971).

dispostas acima das cabeças dos passantes de modo que, sem levantar as cabeças, eles eram levados a crer se tratar de gorjeios de pássaros que ali se encontravam. Marina simula a natureza por meio da cultura, da produção do homem. Insere o som produzido no conjunto dos formantes plásticos visuais, espaciais, cinéticos e sonoros da cidade, como as pessoas, a locomoção delas e dos carros e os demais movimentos. O homem urbano, no seu dia a dia inserido no mundo da cultura, é também por esse conduzido ao mundo natural.

Tradução da tradução, a sua apreensão desencadeia um novo relacionamento entre o par distintivo da hominização, a saber: natureza *versus* cultura.

Em 1972, Marina deu continuidade à produção de ambientes sonoros. Em *The Airport* (*O Aeroporto*) a artista anunciou durante um dia inteiro, em caixas de som no Centro Cultural Estudantil de Belgrado, o seguinte texto: “Todos os passageiros do voo J.A.T. são solicitados para se dirigirem ao portão 343. O avião parte imediatamente para Tóquio, Bangkok e Hong Kong.” (BIESENBACH, 2010, p. 57, tradução nossa). Por meio do texto verbal se dá a debreagem espacial, assim como em *Sound Corridor* e em *Sound Environment-Sea* (*Ambiente Sonoro–Mar*), o qual consistiu em um disco com o som do mar gravado em 45 RPM. Na capa do disco é apresentado o local, o mesmo Centro Cultural Estudantil com endereço, o título do trabalho: ambiente sonoro mar, em inglês e em bósnio na linha abaixo, seguido pelo ano de 1972 e pelo local: Belgrado, e na linha abaixo, Iugoslávia (BIESENBACH, 2010, p. 58, tradução nossa). A condução para o ambiente da natureza por meio da cultura é ressaltada nesta obra, ao apresentar o objeto disco com sua capa, uma vez que os demais trabalhos acima mencionados não são materiais, restringindo-se à sonoridade no plano da expressão. O objeto material compreende o manuseio, requer o sentido tátil e aciona a memória do objeto industrial.

No Museu de Arte Moderna de Belgrado é realizada a obra *Forest* (*Floresta*) no mesmo ano. Em uma sala com sons de vento, pássaros, animais e passos, foram fixadas grandes folhas de papel em branco na parede. O público tinha instruções da artista e podia deixar suas impressões escritas nas paredes com os lápis lá disponibilizados: “Isto é uma floresta. Ande, corra, respire. Sinta-se como se estivesse em uma floresta.” (BIESENBACH, 2010, p. 59, tradução nossa). Observamos que artista elege verbos de ação no imperativo, ordenando. Trata-se de modalizações virtualizantes, as quais abarcam o dever-fazer e o querer-fazer (BARROS, 2003, p. 43). O contrato fiduciário antecede os fazeres dos sujeitos, uma vez que as ações comandadas demandam um crer da parte do destinatário. Também notamos um diferencial nesse trabalho: os destinatários se presentificavam depois da visita ao espaço por meio de seus escritos e desenhos, sendo vistos e lidos pelo público seguinte, de modo a acrescer sentido à obra. Assim, o plano da expressão era alterado continuamente, tanto pelas presenças físicas das pessoas que ocupavam o espaço quanto pelas suas intervenções. Os títulos de *The Airport*, *Sound Environment-Sea* e *Forest* trazem neles as referências sonoras pelas quais

as debreagens espaciais se dão. São todos eles substantivos, nomeações dos lugares e de seus tipos de ocorrências sonoras, havendo nos dois últimos trabalhos os valores natureza *versus* cultura.

A instalação *Sound Environment White* (*Ambiente Sonoro Branco*, fig. 2) também apresentava instruções para o público no imperativo: “Entre no espaço branco. Escute.”. O espaço circular foi inteiramente recoberto por folhas de papel em branco nas paredes e piso. A cada 5min os destinatários ouviam “*I love you*” (*Eu te amo*), por meio de um gravador e um amplificador (BIESENBACH, 2010, p. 14, 59, tradução nossa). Devido ao

Figura 2



Sound Environment White, 1972. Fonte: Sound Environment White (1972).

intervalo entre a fala, os visitantes só podiam entrar em contato com todo o plano da expressão da obra ao permanecer ao menos o tempo de duração entre os intervalos da frase, sem a qual perdiam a declaração verbal oral que lhes era direcionada pela voz feminina, apontando a relevância do aspecto durativo.

A frase instrutiva no imperativo é uma ordenação, a qual no primeiro momento faz o destinatário entrar em contato com o silêncio no espaço e com a sonoridade desse na obra espacial sonora. Segundo Greimas e Courtés (2012, p. 39, 40):

No quadro do percurso gerativo, compreender-se-á por aspectualização a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador. Esse procedimento parece ser geral e caracterizar os três componentes, que são a actorialização, a espacialização e a temporalização, constitutivos dos mecanismos de debreagem [...]. Compreender-se-á por configuração aspectual um dispositivo de semas aspectuais utilizados para o fim de se compreender o processo. Desse modo, por exemplo, a inscrição, no enunciado-discurso, de uma sucessão de semas aspectuais tais como incoatividade → duratividade → terminatividade, mesmo temporalizando um enunciado de estado ou do fazer, representa-o, ou nos permite percebê-lo como um processo [...].

A obra apresenta uma duratividade da frase repetida com os mesmos intervalos temporais, fazendo ver os valores continuidade *versus* descontinuidade. Na comunicação eu/tu que se dá no aqui/agora. O som é o ator do espaço. Marina presentifica-se com a voz, a qual retoma um ritmo constante, marcação temporal já presente em *Metronome*. Com o espaço inteiro recoberto pelas folhas em branco, esse silêncio visual revela o desenho dos corpos dos destinatários. O vazio é preenchido por eles, tornando-os outros elementos da obra. A frieza do espaço é rompida com a frase “Eu te amo”, a qual recorre ao plano patêmico dos visitantes com a afetividade positiva. O inesperado, o descontínuo aporta o sentido eufórico ao trabalho, o qual só pode ser apreendido com a espera.

A figura da cidade que integra *The Tree* é retomada por Abramović em *Freeing the Horizon* (*Libertando o Horizonte*) de 1973 (fig. 3). O título no gerúndio aponta a ação no ato de sua duração. A artista fotografou importantes edifícios do centro de Belgrado e retocou as imagens apagando essas

edificações, revelando o horizonte.

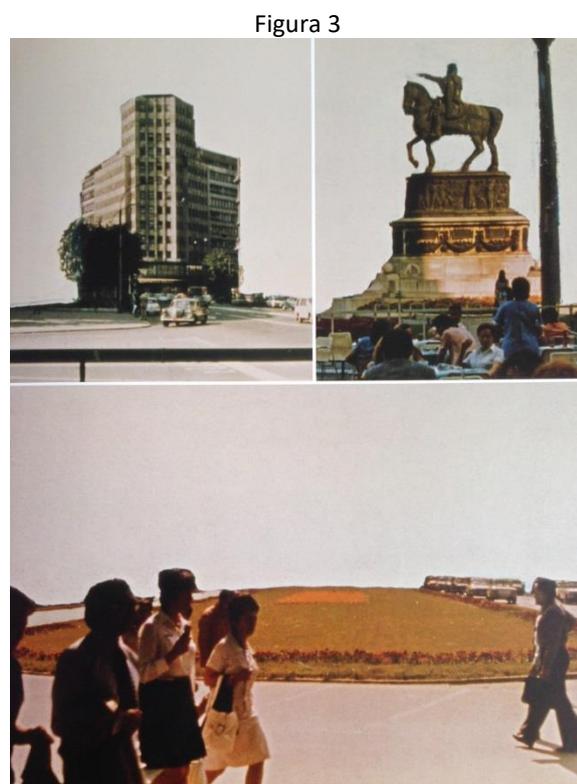
Uma instalação com oito projeções de slide em 360º dessas paisagens foi realizada em uma sala oval. Este trabalho, *Metronome* e as três obras de Marina mencionadas acima discutem a

ruptura com as figuras do espaço usual para nos atentarmos a este próprio espaço, sendo que em *Freeing the Horizon* era necessário que o público possuísse o saber anterior sobre as

figuras integrantes da paisagem local para se dar conta da ausência das

construções. A ocupação sonora das quatro salas em *Metronome* aponta

uma programação, na qual o som gerado pelos metrônimos em velocidade de



Freeing the Horizon, 1973. Fonte: Biesenbach (2010, p. 55)

uma programação, na qual o som gerado pelos metrônimos em velocidade de

compassos variados do andante ao presto, aumentando o andamento, tem sua continuidade rompida na quinta sala com o metrônomo parado. Esta súbita ruptura sonora torna a ausência sonora mais presente e o sujeito passa a escutar os próprios sons de seus batimentos cardíacos, os quais estão atrelados à vida. O coração pulsante remete ao valor vida, assim como em *Sound Corridor*. Neste último, o som das metralhadoras era ouvido num crescente conforme o visitante se aproximava do corredor. Situado no meio do ambiente sonoro, o destinatário ouvia o som fortemente, para em seguida, ao sair do corredor, o volume novamente diminuir conforme a sua distância física. O público era cercado sonoramente pelas metralhadoras, sendo colocado como alvo. Perigo, morte e violência são valores presentes neste trabalho, fazendo com que o destinatário se dê conta da manutenção da vida pelo pulsar ritmado de si mesmo na sala vazia em *Metronome* e por uma não ocorrência, a da morte em *Sound Corridor*.

Diversamente, *Freeing the Horizon* aponta a ausência de modo positivo. Ao apagar os prédios do centro de Belgrado, a artista permite ver o horizonte antes obstruído visualmente pelas construções, cuja ausência visual destaca o valor e presença dos mesmos. Observa-se desde então a ausência e a presença no plano da expressão como temas reiterados no trabalho de Abramović, com os quais podemos homologar³⁰ os valores continuidade e descontinuidade conforme abaixo:

	Plano da expressão	:	Plano do conteúdo
	Ausência	:	Presença
<i>Metronome</i>	Sonora sala 5	:	Batimento cardíaco do sujeito
		::	Continuidade : Descontinuidade
<i>Sound Corridor</i>	Metralhadoras de verdade	:	Som das metralhadoras
<i>Freeing the Horizon</i>	Prédios	:	Horizonte

³⁰ “Homologação é uma operação de análise semântica, aplicável a todos os domínios semióticos, que faz parte do procedimento geral de estruturação; é considerada como uma formulação do raciocínio por analogia. Dada a estrutura. A : B :: A' : B', A e A' são chamados homólogos em relação a B e B'.” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 248).

A primeira performance realizada pela artista foi *Rhythm 10* (*Ritmo 10*, fig. 4) no Festival de Edimburgo em 1973. Este é o primeiro de vários “*rhythms*” que se seguirão no ano seguinte, quando se observa a figura do corpo colocado em risco. A ação de 1h consistiu na disposição de uma folha branca no chão, onde se encontravam dez facas em paralelo de tamanhos variados, e dois gravadores com microfones no piso. Marina ligou o gravador, escolheu uma das facas e iniciou as punhaladas entre os dedos de sua mão sobre a folha branca o mais rápido que conseguia. A cada corte, trocava de faca. Após o uso de todas as facas, recomeçava com os instrumentos cortantes na mesma ordem, no mesmo ritmo e com as incisões nos mesmos lugares. Em seguida, ela rebobinou a segunda gravação, ouviu o ritmo dobrado das facas e deixou o espaço. Este trabalho foi realizado mais uma vez no mesmo ano, com 20 facas no Museu de Arte Contemporânea Villa Borghese em Roma. A artista é apontada como responsável por abrir as portas para a reperformance (BIESENBACH, 2010, p. 18).

Segundo a artista: “Nesta performance, os erros do tempo passado e tempo presente são sincronizados.” (BIESENBACH, 2010, p. 60, tradução nossa). A persistência da ação que corta e fere soma-se ao próprio risco que já existe nessa linguagem, ao contar com a presença do público, e cuja reação nem sempre é previsível, embora se tratasse de uma performance restrita à interação visual dos destinatários. O risco aparece como valor fundamental nesta obra.

De volta ao Centro Cultural Estudantil de Belgrado, Marina apresentou *Rhythm 5* (*Ritmo 5*, fig. 5), em que ela construiu uma estrela de cinco pontas de madeira e despejou 100 litros de gasolina sobre a mesma.

Figura 4



Rhythm 10, 1973. Fonte: Biesenbach (2010, p. 61).

A estrela é símbolo do comunismo, regime político adotado pelo país de origem de Abramović desde a sua infância. Contudo, outros simbolismos mais antigos estão atrelados à estrela de cinco pontas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 404, grifo dos autores):

A estrela flamejante de cinco pontas é o símbolo da manifestação *central* da Luz, do centro místico, do foco ativo de um universo em expansão. Traçada entre o esquadro e o compasso – ou seja, entre a terra e o Céu –, ela representa o homem regenerado, radioso como a luz, em meio às trevas do mundo profano. E ela é, assim como o número cinco, símbolo da perfeição.

A artista ateou fogo à estrela e caminhou em volta dela. Em seguida, cortou seu cabelo e o atirou em cada uma das cinco extremidades. Cortou suas unhas do pé e as atirou nas

Figura 5



Rhythm 5, 1974. Fonte: Biesenbach (2010, p. 64).

mesmas cinco pontas. Entrou no centro da estrela e deitou-se. A ação poderia ter tido um desfecho infeliz, não fosse um observador, que ao perceber o desfalecimento da artista no centro da estrela devido à inalação da fumaça, socorreu-a. A performance teve duração de 1h30min (BIESENBACH, 2010, p. 64). A artista programou cortar seus cabelos e unhas, partes do corpo que crescem continuamente, e as

queimou nas pontas da estrela, interrompendo o crescimento deles como a morte faz com a vida. O programa narrativo da *performer* se encerra quando é socorrida pelo

público, com risco de vida. Somados ao ato de deitar-se no centro da estrela com o perigo de asfixia, o trabalho nos permite homologar o plano da expressão ao plano do conteúdo, da seguinte maneira:

Cabelos/unhas queimadas : Estrela :: morte/descontinuidade : vida/continuidade

O risco físico integrou também seu próximo trabalho, *Rhythm 2* (*Ritmo 2*, fig. 6) em Zagreb, quando fez experimentos com seu corpo por meio de medicação destinada ao tratamento de catotonia e esquizofrenia. A performance foi realizada em duas partes. Nos primeiros 50min, a *performer* tomou a pílula designada para pessoas com catotonia, a qual a levou a perder o controle dos seus músculos. Enquanto público



Rhythm 2, 1974. Fonte: Biesenbach (2010, p. 69).

esperava pela segunda parte do trabalho, a artista ligou o rádio para que escutassem músicas populares eslavas. Depois de 10min, ela tomou uma segunda pílula com efeito calmante, aplicada a esquizofrênicos violentos. Quando o medicamento fez efeito, sentiu frio e perdeu quase completamente a consciência, esquecendo-se quem era e onde estava. A performance se encerrou quando o efeito do medicamento passou, perfazendo 6h de ação (BIESENBACH, 2010, p. 70).

Assim como na performance anterior, Marina faz referência à sua pátria ao fazer os destinatários ouvirem as músicas populares eslavas. A artista revela ao público as reações físicas dos medicamentos reservados a transtornos, cujos efeitos sobre uma pessoa saudável são a perda do controle físico e psíquico. No percurso narrativo, ao ingerir o primeiro medicamento a artista sofre um descontrole muscular, físico, e no segundo perde o controle mental. Os remédios prescritos para controlar os transtornos lhe geraram descontrole, e intercalados pela música popular eslava construíram uma

narrativa na qual o sujeito Marina passou por uma transformação. Trata-se de um trabalho crítico que conduz aos valores controle/continuidade e descontrole/descontinuidade, sendo que o povo eslavo presentifica-se pelas músicas que debreiam e embreiam de Marina para alhures, programadas para serem ouvidas entre as modificações de estado causadas pelos dois medicamentos na performance. O local onde se deu a ação, Zagreb na Croácia, torna-se relevante e torna o trabalho político, uma vez que ali o povo eslavo é minoria étnica, tendo menos voz (controle).

Em *Rhythm 4 (Ritmo 4, fig. 7)*, realizada em Milão na Galeria Diagramma, a artista deu continuidade aos valores da obra acima. Nua, aproximou sua face sobre um secador de ar industrial de alta potência o mais próximo possível enquanto era filmada. Com a câmera focada apenas em seu rosto, era só o que o público podia visualizar no vídeo projetado na sala ao lado, cujo efeito visual era de que estivesse em baixo d'água. O projeto original contava que o cinegrafista a filmasse mesmo que perdesse a consciência, mantendo o foco em seu rosto. No entanto, ao desmaiar devido à forte pressão do vento, ele a socorreu com a equipe da galeria. Com duração de 45min, há relatos divergentes do biógrafo James Westcott (2010, p. 71) em relação ao catálogo da retrospectiva de *Marina Abramović: The Artist is Present* realizada no MoMA em 2010, em que se encontra a explicação da performance. Westcott descreve a *performer* ter sido socorrida pelo cinegrafista após o desmaio. A descrição do catálogo apresenta:

Espaço A

Eu me aproximo lentamente do secador de ar, tomando o máximo de ar possível.

Logo acima da abertura do secador eu perco a consciência devido à pressão extrema.

Mas isto não interrompe a performance.

Depois de cair para os lados, o secador continua a mudar e movimentar meu rosto.

Espaço B

A câmera de vídeo está focada em meu rosto sem mostrar o secador.

O público que olha para o monitor tem a impressão de eu estar debaixo d'água.

No momento em que perco a consciência, a performance dura mais 3 min, quando o público não sabe do meu estado.

Na performance, tive êxito em usar meu corpo com e sem consciência sem interrupção alguma. (BIESENBACH, 2010, p. 72, tradução nossa).

A ação apresentou a resistência e insistência da *performer*, além de trabalhar novamente com o som, desta vez do secador. A nudez acresce significado ao trabalho. Desde os períodos mais remotos, o homem aprendeu a se vestir para proteger seu corpo das mudanças climáticas e sobreviver, de modo que estar nu é estar desprotegido, vulnerável, exposto. O vestir-se integra a cultura. Ao programar realizar a ação nua, contra o vento artificial, produto da cultura, a artista se faz ver resistente à força do ar contra seu rosto e ao barulho. Simultaneamente está vulnerável, sem elementos criados pelo homem para protegê-la. Podemos homologar o plano da expressão com o plano do conteúdo como segue abaixo:

Corpo nu: secador :: natureza: cultura

Rhythm 0 (Ritmo 0, fig. 8) finalizou a série “*rhythms*” em 1974, na Galeria Studio Morra em Roma. Abramović dispôs 72 objetos sobre uma mesa, incluindo armas e ofereceu seu corpo para que o público fizesse uso dos objetos de acordo com sua vontade, tornando-se objeto, e o público o sujeito da ação. O trabalho somente se fez ser quando a manipulação por sedução e tentação programada pela artista conduziu o público usar os objetos nela. Os destinatários pouco a pouco começaram a agir, podendo escolher entre: arma, bala de revólver, tinta azul, batom, faca de bolso, perfume, colher, fósforos, água, lenço, espelho, câmera polaroide, algemas, agulha, tesoura, livro, açúcar, sabão, uvas, maçã, etc. Ao longo da performance manipularam Abramović da forma desejada, sem a artista oferecer resistência a qualquer fazer.

Figura 7



Rhythm 4, 1974. Fonte: Biesenbach (2010, p. 73).

Figura 8



Rhythm 0, 1974. Fonte: Biesenbach (2010, p. 75, 77).

Inseriram um cigarro aceso em sua boca, cortaram suas roupas, a pintaram, a carregaram pelo espaço da galeria, a deitaram, jogaram pétalas de rosa sobre ela, tiraram fotos suas, dentre outras ações, até que em um dado momento, um visitante apontou a arma carregada no pescoço da artista. A performance somava 6h, então Marina a encerrou. Ao voltar a movimentar-se sozinha pelo espaço, o público rapidamente “fugiu” do local (WESTCOTT, 2010, p. 73). A programação revela as ações do ser humano sobre um outro quando não há restrições, e os objetos que podiam colocá-la em risco físico integraram o trabalho mais uma vez. O público, seduzido e tentado pelo poder fazer e pelo querer ver as reações da artista, cumpriu o programado. Neste regime de interação por programação, mais do que em outros trabalhos, o inesperado consistia em grande parte da obra e com maior risco, uma vez que a interação física do público com ela e com os objetos apresentados foi totalmente liberada. Observa-se o valor risco e segurança homologáveis respectivamente às figuras de Abramović e do público interagindo com os objetos disponibilizados.

Um trabalho notório com arma de fogo já havia sido realizado pelo norte-americano Cris Burden em 1971. O artista convidou um amigo a lhe dar um tiro no braço esquerdo. Se o risco é o ponto comum aos trabalhos de Abramović e Burden, com a mesma axiologia

de risco e segurança, as obras divergem nos regimes de interação. No entanto, enquanto para a *performer* sérvia os destinatários eram dotados de um poder fazer, atuando como adjuvantes, para Burden os destinatários eram apenas observadores. No sentido do público poder e querer fazer, como adjuvantes, a performance *Cut Piece* de Yoko Ono, realizada no Yamaichi Concert Hall em Kyoto em 1964, dialoga mais com a obra de Abramović, ao anteceder-na nas ações inesperadas do público durante uma obra. Na performance, Ono ajoelha-se no chão do palco e convida o público a cortar suas vestimentas. Aos poucos, o público vai despindo-a, enquanto a artista permanece imóvel e passiva.

Ao nomear as obras acima com a palavra *rhythm* (ritmo), acompanhada por um número, podemos buscar as relações entre o título e cada performance. Ritmo é sinônimo de andamento, de movimento, e esses já se fazem presentes desde *Metronome* e nos demais ambientes sonoros. Em *Rhythm 10* o andamento é dado por meio dos golpes entre os 10 dedos, daí o número 10. Em *Rhythm 5* a execução da performance se dá em torno e dentro da estrela de cinco pontas. Em *Rhythm 2* são dois os medicamentos escolhidos e a performance é dividida em duas partes, as quais resultam em movimentos diferentes em seu corpo. Em *Rhythm 0* a ausência de movimento do corpo da artista explica a escolha do número 0. *Rhythm 4* é a quarta performance da série.

Warm/Cold (Quente/Frio) foi executada em 1975 em Edimburgo. Abramović se apresentou sentada com a palma de sua mão sobre uma placa de vidro, que por sua vez se encontrava sobre um bloco de gelo. Simultaneamente um aquecedor queimava o outro lado de sua mão. A ação de 9min terminou quando a *performer* quebrou o vidro com seu punho e pressionou sua mão contra o vidro e contra o gelo. O risco é retomado de trabalhos anteriores com as oposições extremas de temperatura somadas ao corte, revelando novamente o tema da resistência.

Marina procurou um estado mental através da dor em *Art must be beautiful, artist must be beautiful (A arte deve ser bela, a artista deve ser bela, fig. 9)*, uma performance originalmente de 1975 com 1h de duração, que foi realizada no Festival de Arte de Charlottenburg em Copenhagen e refeita em 2005. A ação também foi filmada, e consistiu em escovar e pentear seus cabelos com uma escova de metal na mão direita e

com um pente de metal na mão esquerda, enquanto repetia o título do trabalho como um mantra. Pelo plano da expressão, se apresentou nua, vulnerável mais uma vez. Feriu seu rosto e machucou seu couro cabeludo.

Figura 9



Art must be beautiful, artist must be beautiful, 1975. Fonte: Biesenbach (2010, p. 81).

Desde o século XIX, na França, o movimento realista revela o cotidiano e não mais a realidade idealizada em conformidade com os gêneros de pintura mais respeitados da Academia de Arte, a saber: pinturas históricas, mitológicas e retratos de figuras ilustres. Os gêneros considerados menores; paisagem e natureza-morta, foram retomados por pintores que procuravam romper com a arte oficial, aquela institucionalizada e sancionada positivamente pelo governo. A partir dessa corrente e nas que se seguiram tais como o impressionismo, o

pós-impressionismo e todas as vanguardas do início do século XX, o belo deixou de ser o objeto-valor do programa narrativo dos artistas. O ápice disso foi o surgimento da arte conceitual iniciada com Marcel Duchamp, que ao trazer o objeto industrial para arte, destaca o fazer do artista como sendo o fazer mental que objetiva fazer o destinatário refletir. Desde a Grécia antiga encontramos a ideia do belo atrelado ao útil, conforme defendido por Sócrates (470/469 – 399 a.C.), de modo que neste sentido as obras conceituais de Duchamp, por sua utilidade de fazer questionar, poderiam ser consideradas belas. Abramović questiona o belo ao apresentar o “mantra”, dando o efeito de sentido de algo doloroso e imposto enquanto se fere, aludindo ao fazer artístico. Na época dessa ação, as artistas mulheres que se preocupavam com a aparência eram menos respeitadas pela área. A ação traz à luz duas questões: o belo na arte e o fazer do artista como uma imposição dolorosa em ritmo contínuo. Como em *Rhythm 4*, tratou-se de um trabalho de continuidade e resistência da artista.

Ainda em 1975, a artista realizou a performance *Thomas Lips* (fig. 10). Na ação Abramović toma lentamente 1 quilo de mel a colheradas e 1 litro de vinho tinto em taça de cristal. Depois de quebrar o cristal com sua mão direita, desenha uma estrela de cinco pontas em sua barriga com uma lâmina de barbear. Em seguida se autoflagela com um chicote nas costas até apaziguar a dor e deitar-se em blocos de gelo reunidos em forma de cruz. Sobre o gelo, secadores apontados para sua barriga fazem os cortes sangrarem. Permaneceu assim por cerca de 30min, quando o público interrompeu o trabalho retirando os blocos onde estava deitada. Neste trabalho, além das figuras que vemos na igreja cristã ortodoxa, como o vinho e a cruz, relacionados à sua infância quando frequentava semanalmente a igreja, levada por sua avó, a estrela está novamente presente, assim como a nudez, o risco, a dor e a resistência. “Enquanto alimento único, o mel estende a sua aplicação simbólica ao *conhecimento*, ao *saber*, à *sabedoria*, e seu consumo exclusivo está reservado aos seres de exceção, neste mundo assim como no outro.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 604, grifo dos autores). O vinho representa o sangue de Cristo e a cruz simboliza a crucificação. O flagelo e Marina “crucificada”, com a estrela desenhada pelo sangue, trazem a narrativa do sacrifício de Cristo para a salvação dos homens. Aborda os valores da continuidade e descontinuidade. Esta performance levou 2h e foi refeita em 1993 e em 2005 no Guggenheim, com duração de 7h. Na primeira versão, após o corte, ela se ajoelha em frente à foto de *Thomas Lips* pendurada na parede. Conforme o biógrafo da artista, Westcott (2010, p. 79, 82), a escolha da foto se deveu ao romance de Abramović com o suíço Thomas Lips, de beleza andrógena. Eles se conheceram no verão na Áustria, e na ação a sua imagem seria um apelo, uma brincadeira ou

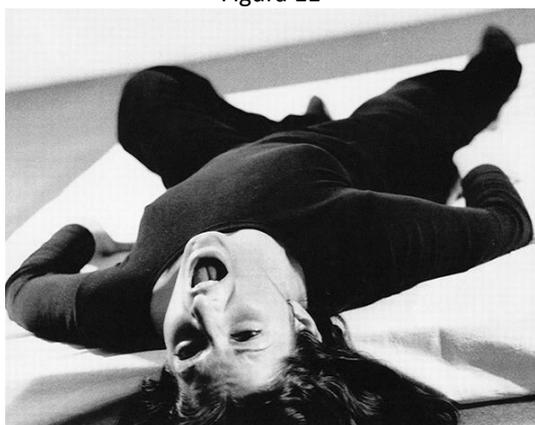
Figura 10



Lips of Thomas, 1975. Fonte: Biesenbach (2010, p. 196).

uma oferenda a Lips. Observa-se em publicações sobre a obra que o nome é alterado para *Lips of Thomas*, já que pode ser traduzido dessa maneira como Lábios de Thomas, desvinculando a figura de referência original, que na primeira performance traz o sentido do belo, o qual podemos dizer que estava atrelado ao ideal de arte até o início do século XX. A beleza figura nessa performance como a própria arte, para a qual requer-se sacrifício.

Figura 11



Freeing the Voice, 1975. Fonte: Video Portrait Gallery (2015).

A série *Freeing (Libertando)* apresenta ações realizáveis por qualquer um, mas que no espaço da galeria tornam-se o foco, de maneira a fazer o destinatário conhecer possibilidades de descontinuidade nas figuras de expressão que já lhe são familiares. O conjunto tem início com *Freeing the Voice (Soltando a Voz, fig. 11)*. A nomenclatura é retomada de *Freeing the Horizon*. Contudo, se Abramović libertou o

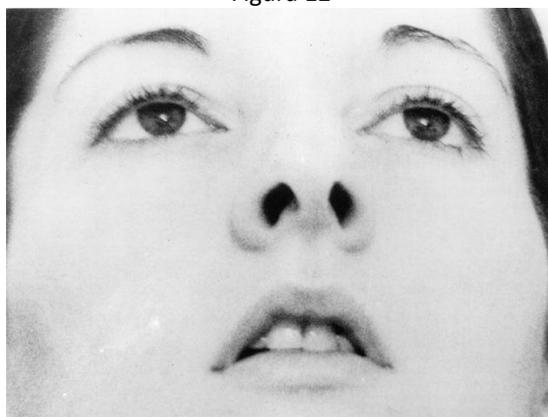
horizonte da cidade por meio da imagem, agora a artista busca a libertação de si mesma através do corpo. Nesta ação realizada em 1975³¹ (BIESENBAACH, 2010, p. 196), no Centro Cultural Estudantil de Belgrado, a artista vestida de preto e deitada no chão gritou por 3h seguidas até perder a sua voz. O somido, bastante explorado nas instalações sonoras produzidos anteriormente, emana agora de seu corpo e não de uma gravação. Segundo uma testemunha da ação: “Em minha vida, assisti a milhares de performances [...] e depois de um tempo, ficamos entediados. Mas somente Marina pode dar ritmo a suas performances. Esta não era nada além do grito, mas ninguém conseguia se mover.” (WESTCOTT, 2010, p. 99, tradução nossa). O público é manipulado a querer ver até que ponto a artista dá continuidade a seu fazer, o quanto seu corpo resiste. Gritar em público não é uma prática usual nos modos de se portar, principalmente o grito intenso, o qual traz o sentido disfórico da agressão. Ela rompe com o padrão social, tanto pelos berros quanto pelo modo físico como se apresenta. O corpo deitado e estático é a posição tanto

³¹ No catálogo da mostra *Marina Abramović: The Artist is Present* consta a data de 1975, enquanto a Biografia *When Marina Abramović Dies: A Biography* consta o ano de 1976 para o mesmo trabalho.

do repouso daquele que está saudável quanto do doente. É também a posição do corpo morto. As figuras do plano da expressão: sonoridade e corpo são homologáveis respectivamente aos valores continuidade/movimento e descontinuidade/estaticidade.

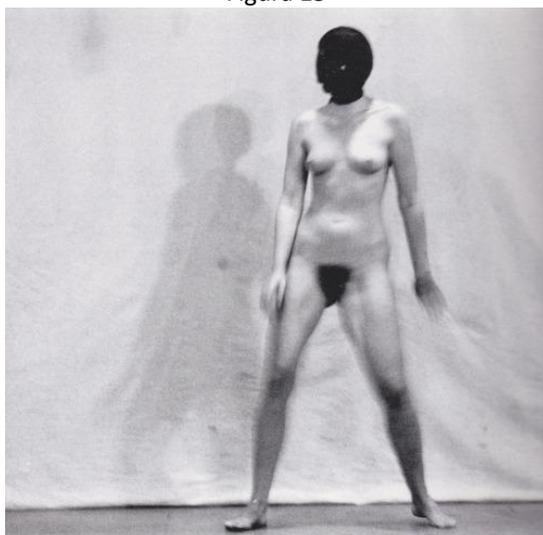
Freeing the Memory (Libertando a Memória, fig. 12) foi realizado apenas em vídeo e apresentado no Galeria Dacić em Tubinga, na Alemanha. A câmera focava apenas no rosto de Abramović com sua cabeça inclinada para trás, pronunciando sem parar por 1h30min todas as palavras que vinham a sua mente. A performance encerrou quando as expressões sustaram. Essa ação conversa com o que Renato Cohen (2004, p. 62) denomina *collage* na performance, a qual para ele resgata “no ato de criação, através dos processos de *livre-associação*, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego.”. Ação contínua resultou na descontinuidade, na inação.

Figura 12



Freeing the Memory, 1975. Fonte: Beuy's lesson in Belgrade (2014).

Figura 13



Freeing the Body, 1975. Fonte: *Freeing the Body* (2016).

A exaustão da voz da obra anterior dá lugar ao esgotamento mental e físico em *Freeing the Body (Libertando o Corpo*, fig. 13), quando Marina movimentava-se nua com a cabeça envolvida por um lenço preto, ao som de um tambor africano durante 8h até cair de exaustão.

A programação da ação com a cabeça encoberta manipula o público a focar no corpo nu em movimento, a qual explicita a continuidade do corpo em consonância com o ritmo sonoro, de maneira a revelar o movimento/continuidade do físico em oposição à estaticidade/descontinuidade mental. A performance se deu na

Künstlerhaus Bethanien em Berlim (WESTCOTT, 2010, p. 100). Os três trabalhos que trazem *freeing* no título apontam a exaustão como modo de libertação, com o fim da resistência. Marina perde respectivamente a voz, a capacidade de pensar e as forças físicas. O tempo de cada trabalho revela a mente menos resistente em comparação à voz e ao corpo. Verifica-se a homologação do plano da expressão com o do conteúdo da seguinte maneira:

	Plano da expressão		Plano do conteúdo
<i>Freeing the Voice</i>	Gritos	:	Corpo deitado
<i>Freeing the Memory</i>	Cabeça Palavras	:	Exaustão mental :: Continuidade : Descontinuidade
<i>Freeing the Body</i>	Corpo nu em movimento Batidas de tambores	:	Cabeça encoberta

Quando o vídeo de *Freeing the Voice* foi apresentado na Galeria Appel em Amsterdã, em 1976, a artista não compareceu. Aproveitou a ocasião para realizar *Role Exchange* (*Troca de papéis*, fig. 14). Enviou uma prostituta chamada Suze, com 10 anos de experiência, o mesmo tempo que Marina atuava como artista, em seu lugar na galeria. Pagou-a por 3h e tomou seu lugar na janela na zona de prostituição. Lá foi abordada por três homens. O primeiro procurava por Suze, o segundo achou caro e o terceiro estava bêbado. Como em *Rhythm 0*, a *performer* se coloca à mercê de desconhecidos, mas neste caso as pessoas não sabiam se tratar de uma artista. Na biografia da artista consta que logo após a separação de seus pais, o pai de Marina assumiu a amante. Em relato da artista acerca do que sua mãe dizia:

Meu pai estava com uma prostituta. Se eu fazia essas performances é porque eu queria ser uma prostituta. Minha mãe me chamou tantas vezes de prostituta [...]. Então eu quis ver como era me sentir uma prostituta de verdade, e você é ninguém [...] Mentalmente, foi para mim tão pesado, mais do que qualquer performance violenta. (WESTCOTT, 2010, p. 105, tradução nossa).

Figura 14



Role Exchange, 1976. Fonte: Barneschi (2010).

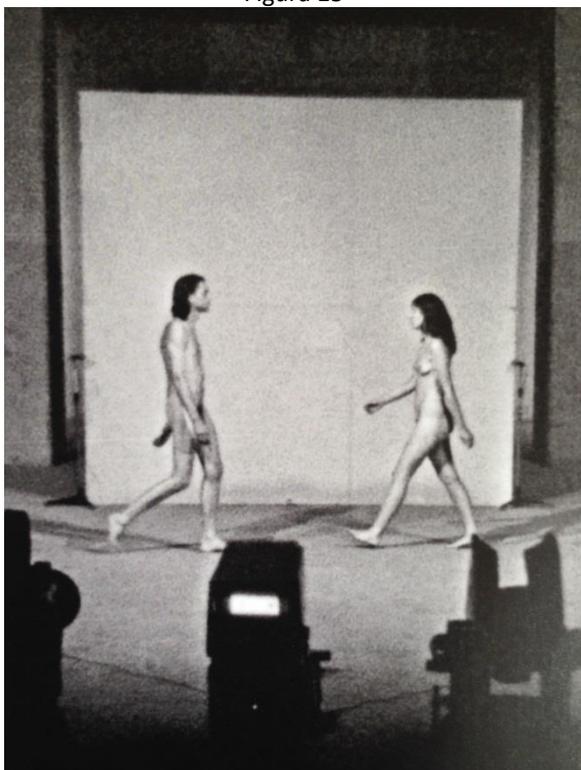
O trabalho compreende o se fazer ver como prostituta e o sentir-se como tal. Assim como em *Freeing the Memory*, as performances que demandam a memória e o controle mental mostram-se mais árduas de executar para a artista. Levando em conta o relato acima, e a libertação na série *Freeing*, *Role Exchange* tem como base a memória da mãe da artista chamando-a de prostituta. A exaustão mental também se faz presente por meio das recordações disfóricas. O ponto comum na troca de papéis concerne ao contato com o destinatário nos espaços da galeria e zona de prostituição. Tanto a prostituta quanto Abramović se expuseram publicamente. A troca de papéis sociais aponta valores morais além de questões do parecer e do ser, sendo que o parecer ser prostituta ou artista dependeu apenas do local onde cada uma delas estava inserida. A ação remete às obras conceituais de Marcel Duchamp, uma vez que os locais onde se encontravam determinava a função social de cada uma delas. Observamos o tema da diferença na obra, por conta do parecer e do não-ser presente nas ações de cada uma delas.

2.2. Dois corpos, um discurso: 1976-1988

Outra etapa da produção de Marina Abramović diz respeito às performances apresentadas com seu companheiro Uwe Laysiepen, conhecido como Ulay. A resistência física e a repetição de ações, já presentes em trabalhos individuais de Abramović, tem seguimento nos trabalhos em dupla. A partir de então eles realizaram uma série de performances explicitando a relação entre seus corpos no espaço. O primeiro trabalho conjunto foi *Relation in Space (Relação no Espaço*, fig. 15) em um ponto na ilha de Giudecca no início da Bienal de Veneza, em 1976. A opção pela performance realizada

com ambos nus se justifica pela captação do som da colisão da pele de um com a do outro, o qual era amplificado por microfones espalhados no local. A relação no espaço,

Figura 15



Relation in Space, 1976. Fonte: Biesenbach (2010, p. 93).

conforme o título, trazia no plano da expressão o casal caminhando um em direção oposta ao outro até se chocarem no percurso que, no conjunto, somava cerca de 20min, retomando o trajeto com maior velocidade novamente até colidirem e refazerem a ação e, assim por diante, durante 48min (WESTCOTT, 2010, p. 101). A continuidade do movimento se opõe à descontinuidade do choque físico, de modo a apontar a persistência como tema.

Ainda em 1976, Abramović retoma os trabalhos com Ulay no aniversário de

ambos, 30 de novembro. Realizam a performance *Talking About Similarity* (*Falando de Similaridade*, fig. 16) para amigos no estúdio de um deles, o fotógrafo Jaap Graaf. O casal arranjou cadeiras como em uma sala de aula. Ulay se sentou na frente e abriu sua boca enquanto o som da ferramenta de sucção de dentista funcionou por alguns minutos. Pegou uma agulha e uma linha e perfurou abaixo do lábio inferior costurando a boca sem derramar uma gota de sangue, e terminou com um nó. Em seguida sentou-se junto aos seus amigos. Marina tomou seu assento. O público tinha sido instruído a fazer perguntas para ela responder no lugar de Ulay. Eles acreditavam poder se comunicar telepaticamente. A princípio ela respondeu às perguntas em primeira pessoa. Passadas algumas respostas hesitantes, passou a replicar em terceira pessoa. Ulay delega as questões dirigidas a ele para Marina. E ao respondê-las em primeira pessoa, ela assume seu papel. Ao costurar seus lábios e delegar sua fala, a transformação do estado de poder para não poder falar de Ulay é uma forma de manipular o público a fazer ouvi-la. O contrato fiduciário é rompido quando Marina fala em terceira pessoa, dando o efeito

de sentido de distanciamento, resultado da debreagem actorial anterior. Como em *Role Exchange*, Marina toma o lugar do outro, diferente de si, mas nesse caso trata-se não do corpo, mas da mente, já que a palavra similaridade, que figura no título, produz o sentido de levar em conta a data comemorativa partilhada pelo casal. Ainda concernente à nomeação da obra, a escolha das palavras e o do verbo manipula o público a querer ver o que ocorrerá na performance, por se tratar de uma frase inacabada. A celebração faz ver o ponto comum observado nessa relação amorosa e profissional, a possibilidade de se comunicarem através da mente, mas o programa narrativo não se concretiza, uma vez que o objeto-valor falar por Ulay é rompido quando Marina responde em terceira pessoa. O poder fazer e o não poder fazer apresentam-se como valores fundamentais na ação.

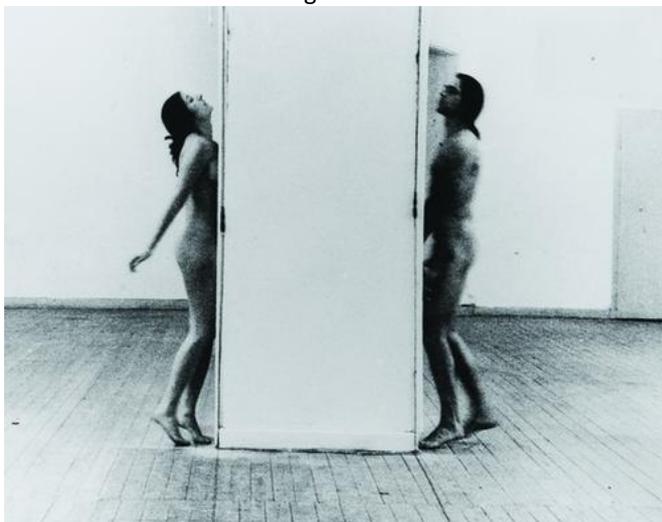
As figuras dos corpos nus em relação no espaço de *Relation in Space* são retomadas em *Interruption in Space* (*Interrupção no Espaço*, fig. 17), trabalho realizado no ano seguinte. Dessa vez havia 1,30 m de parede entre o casal. Ainda nus, iam ao encontro da parede, sendo observados pelo público de perfil. A performance teve duração de



Talking About Similarity, 1976. Fonte: *Talking About Similarity* (2016).

aproximadamente 40 min, até que Abramović desistiu, e logo em seguida seu companheiro também (WESTCOTT, 2010, p. 113-115). O choque dos corpos em *Relation in Space* dá lugar à impossibilidade dos corpos entrarem em contato por conta do obstáculo os separando em *Interruption in Space*. O título de cada performance já aponta o

Figura 17



Interruption in Space, 1977. Fonte: *Interruption in Space* (2010).

programa narrativo. Podemos verificar como o objeto-valor em *Relation in Space* é o contato tátil entre os corpos, e em *Interruption in Space* o objeto-valor é a impossibilidade de contato deles. No primeiro, o som da colisão dos corpos, da pele de um com a pele de outro é inclusive amplificado para que os destinatários o ouçam. No segundo, embora a colisão de cada corpo com cada um dos lados da parede produza som, não há ampliação sonora, não há contato entre os corpos. Da mesma forma que em *Relation in Space*, o tema da resistência/persistência retorna e os valores fundamentais se mostram como continuidade e descontinuidade, homologados às figuras respectivas de Marina e Ulay e ao choque físico de ambos com a parede.

Além disso, é um trabalho intertextual que faz referência à performance do artista americano Bruce Nauman no que diz respeito ao plano da expressão, mais especificamente às figuras dos corpos e a parede. Segundo Greimas e Courtés (2012, p. 413) acerca da definição de referência: “Quando a referência se instaura entre discursos diferentes, falar-se-á então de intertextualidade.”. Ana Claudia de Oliveira elucida (2004, p. 131): “define-se por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos”. Em 1974, Nauman (1974, tradução nossa) realizou *Body Pressure (Pressão do corpo)*, que consistiu em instruções pregadas na parede da sala para que o público as seguisse:

Pressão do Corpo

Pressione o máximo possível da superfície frontal do seu corpo (palmas das mãos dentro ou para fora, a bochecha esquerda ou direita) contra a parede.

Pressione com muita força e concentre-se.

Forme uma imagem de si mesmo (suponha que você tenha apenas dado um passo à frente) no lado

oposto da parede pressionando

contra a parede com muita força.

Pressione com muita força e concentre-se na imagem pressionando com muita força.

(a imagem de pressionar muita força)

pressiona a sua superfície dianteira e a superfície traseira

uma contra a outra e comece a ignorar ou bloquear a espessura da parede.

(remova a parede)

Pense como várias partes de seu corpo

pressionam contra a parede; quais as partes

a tocam e quais não.

Considere as partes de suas costas

pressionadas contra a parede; pressione com força e

sinta como a parte da frente e de trás de seu

corpo pressionam juntos.

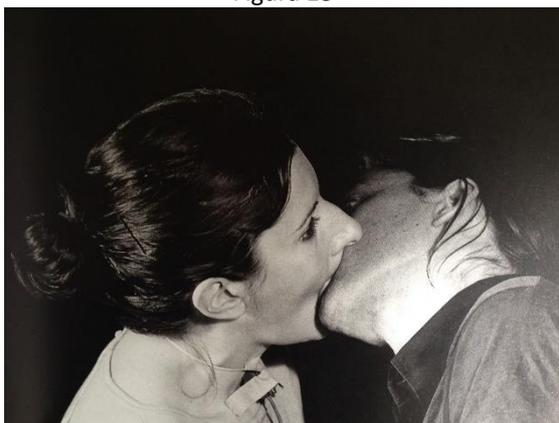
Concentre-se na tensão dos músculos,
na dor onde ossos se encontram, nas deformidades da carne que ocorrem
sob pressão; considere os pelos do corpo, a transpiração, os odores
(cheiros).
Isso pode se tornar um exercício muito erótico.

Nesta obra Nauman manipula o destinatário a pressionar seu corpo contra a parede, colocando o máximo da superfície física em interação tátil com a parede, e fazendo o público fazer ser a obra. No texto que integra a mesma, o destinador pede no imperativo, ordenando ao participante que, enquanto empurra a parede de um lado, se imagine a empurrando do outro. Ele trabalha a imagem mental do interator para que ele “remova a parede”, ou seja, no imaginário, a pressão seria a do próprio corpo do participante contra si mesmo. Em seguida, ele solicita que o destinatário pense e sinta quais partes do corpo tocam a superfície. Faz o público se dar conta de sua própria fisicalidade e suas partes. Aciona os sentidos do tato e do olfato e finaliza apontando a possibilidade de o exercício tornar-se erótico. O intertextual em *Interruption in Space* se dá por meio da relação corpo/parede/corpo, embora na obra de Marina e Ulay eles tornem-se os duplos dos corpos e o casal explicita a fisicalidade ao se apresentarem nus. Faz-se necessário destacar que na ação da dupla o destinatário é apenas observador. Diversamente, no trabalho de Nauman, no qual o público torna-se adjuvante no trabalho, encontramos o contrato fiduciário e as modalizações do querer fazer e do fazer fazer, cumprindo a programação do destinador. Se na performance da dupla a interação com o público se dá predominantemente por meio da visão, mesmo que o público se encontre no mesmo espaço, havendo uma relação proxêmica, no trabalho de Nauman o sentir o corpo por parte do público é enfatizado, sendo este o objeto-valor no programa narrativo.

No mesmo ano, Abramović e Ulay realizaram *Breathing In/Breathing Out* (*Inspirando/Expirando*, fig. 18) no Centro Cultural de Belgrado. Com pequenos microfones atados às suas gargantas e filtros de cigarro tapando suas narinas, o trabalho consistiu na troca de ar boca a boca até o dióxido de carbono atingir um nível insuportável. A performance teve duração de 15 min. Conforme o biógrafo da artista: “Como todos os seus trabalhos, a performance tinha um aspecto universal como uma ilustração dos limites da interdependência humana” (WESTCOTT, 2010, p. 119, tradução

nossa). O título é composto pelas palavras de ação da respiração, necessária para a manutenção da vida. O casal inspirando e expirando, um o ar do outro em conformidade com as palavras acima do biógrafo da artista, revelam a troca do casal, cujo ar compartilhado demandava controle de ambos para que sobrasse ar de um para outro, até não restar senão dióxido de carbono, apontando novamente o tema da resistência. Outro dado a considerar é que num primeiro olhar sobre o casal, Mariana e Ulay pareciam estar se beijando, mas na continuidade do contato boca a boca e com o som

Figura 18



Breathing in/breathing out, 1977. Fonte: Biesenbach (2010, p. 99).

da respiração, o sentido da partilha eufórica do que parecia ser um beijo agradável produz um sentido disfórico ao compreender a partilha do oxigênio. Os valores de vida/continuidade e morte/descontinuidade são retomados.

A performance seguinte *Imponderabilia* (*Um Imponderável*, fig. 19) se deu na Galeria Comunal de Arte de Bolonha,

ainda em 1977. Marina e Ulay posicionaram-se nus, um olhando para o outro junto à entrada principal do museu. A obra durou 90 min até a interrupção da polícia. O contato físico de cada passante com o casal era inevitável. O público só podia adentrar a instituição atravessando o espaço estreito entre o casal, o que obrigava as pessoas a passarem de lado de modo a encarar um dos dois *performers*, confrontando-se com o nu da ordem do espaço privado exposto no espaço público do museu; o corpo em contato tátil com os corpos dos *performers*. No andar superior foram dispostos dois monitores de TV que mostravam ao vivo os destinatários ao atravessar o casal para entrar no prédio. Nesse recinto, a parede da galeria trazia a frase: “imponderável. tais fatores humanos imponderáveis como a própria sensibilidade estética. a importância primordial de imponderáveis que determinam a conduta humana.” (WESTCOTT, 2010. p. 122, tradução nossa). O recurso do vídeo explicita a enunciação em ato, como forma aberta. (MELLO, 2008, p. 145).

Por meio do texto indica-se a sensibilidade estética como imponderável. A vivência estética dessa performance se dá por meio do corpo do visitante, manipulado para interagir através da relação tátil e visual com os *performers*, tornando-se adjunto na enunciação, para em um segundo momento passar à posição de observador das interações daqueles que adentravam o espaço. Ao visualizar ao vivo as reações das demais pessoas que atravessam o casal, o destinatário também se dá conta de que passou pela mesma situação, sendo visto por outros visitantes nos monitores de TV. À ruptura do interagir fisicamente com os artistas é somada essa interação cognitiva. Cabe apontar que o título utilizado já indica haver outros imponderáveis possíveis. O casal não escolhe para o título do trabalho *impoderabilis*, imponderável, mas *imponderabilia*, um imponderável, ou seja, há outros imponderáveis. O Grande Dicionário Larrouse Cultural da Língua Portuguesa (1999, p. 512) define imponderável: “1. Diz-se de qualquer coisa que não tem peso apreciável; 2. Fig. Que não é digno de ponderação, de avaliação.”. O visitante que cruzou a

entrada foi manipulado a querer passar e cumpre o programa ao acessar a sala com os monitores. Ao se colocar em contato tátil vestido entre os corpos ao natural, o corpo do destinatário é acionado para dar-se conta de sua própria fisicalidade revestida da cultura, ao observar os monitores a memória recente da

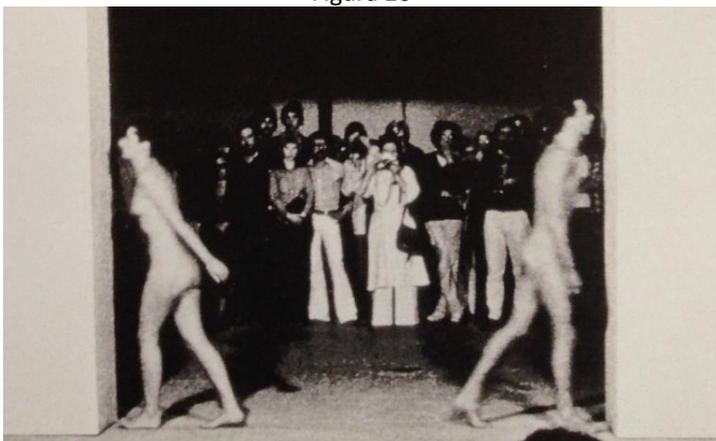


Imponderabilia, 1977. Fonte: *Imponderabilia* (1977).

travessia entre os *performers* é acionada. As frases seguintes da parede apontam os imponderáveis como necessidade, regentes da conduta humana. Isso se relaciona ao que o destinatário acaba de experienciar com seu corpo. No nível narrativo destacam-se as modalizações do querer fazer e do fazer fazer. O valor da descontinuidade se apresenta através das figuras do casal da porta, das frases em letras minúsculas e no momento em que o destinatário se dá conta de ter vivenciado aquilo que observa nos monitores. A continuidade se faz ver com a interrupção da performance, com a abordagem dos policiais que deixam a entrada como é cotidianamente.

Desde de 1976, o casal vivia de modo alternativo em um furgão e realizava performances por toda a Europa. De Bolonha partiram para a 6ª Documenta de Kassel. Lá, Marina e Ulay desdobram *Interruption in Space* em *Expansion in Space* (*Expansão no Espaço*, fig. 20) com duração de 32min (BIESENBACH, 2010, p. 104). Ulay construiu duas colunas com o dobro de seu peso e cerca de 4m de altura até alcançar o teto, onde se daria a performance. Dispostas a aproximadamente 3m de distância uma da outra, podiam ser movidas com o emprego de força suficiente para tal. Dentro delas foram colocados microfones, e fora, um sistema sonoro que amplificava o som. Nus de costas um para o outro entre as colunas, se dirigiram simultaneamente cada qual para a coluna a sua frente chocando-se contra ela, enquanto reverberavam estampidos ocos, para então retomarem às mesmas posições e recomeçarem. Cada impacto de seus corpos nas colunas as moviam alguns centímetros, aumentando a distância entre elas

Figura 20



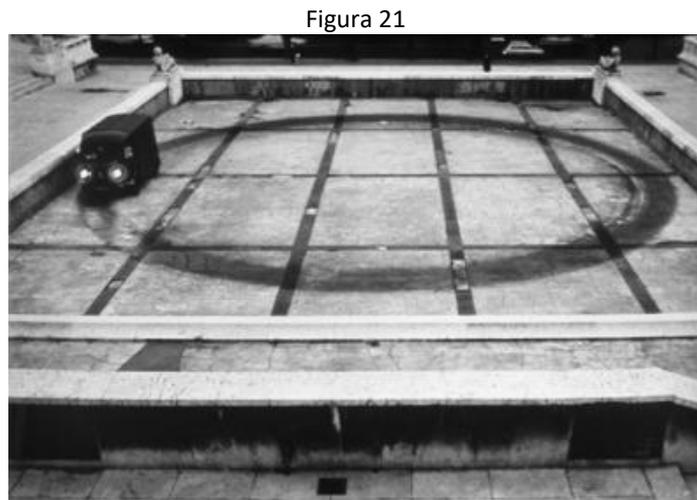
Expansion in Space, 1977. Fonte: *Expansion in Space* (2010).

(WESTCOTT, 2010, p. 122, 123). Se em *Interruption in Space*, a cada movimento, Marina e Ulay se aproximavam fisicamente, mas a parede impedia o contato, em *Expansion in Space*, a cada deslocamento da coluna expandiam o espaço de circulação deles,

como o próprio título indica, mas ampliavam também a distância física entre eles. A estaticidade das colunas é vencida pelos constantes impactos advindo dos movimentos dos *performers*, os quais resistem aos choques e cujas sonoridades amplificadas ressaltam o sentido da energia dispendida pelo casal. Podemos assim homologar as figuras dos corpos em ação junto com os sons ao valor continuidade, e o movimento das colunas ao valor descontinuidade.

Em seguida, o casal partiu para a 10ª Bienal de Paris. Na praça externa do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris executaram *Relation in Movement* (*Relação em movimento*, fig. 21). Ulay dirigiu o Citroën H bus por 16h em círculos até o carro dar sinais de parar, enquanto Marina, ao seu lado, contava o número de voltas pelo megafone, de forma audível pelo público. Começaram às 3h da tarde, e ao final das 2.226 voltas restou somente uma testemunha, um amigo encarregado de filmar o trabalho (WESTCOTT, 2010, p. 125). O plano da expressão fazia ver o veículo, e o desenho formado pelas marcas do pneu formando o

desenho de um círculo na praça. Esta forma tem grande simbolismo, representa o celestial e é “sem começo nem fim, e nem variações: o que o habilita a simbolizar o tempo” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 250). A continuidade da ação mais o desenho do círculo, a contagem e a palavra

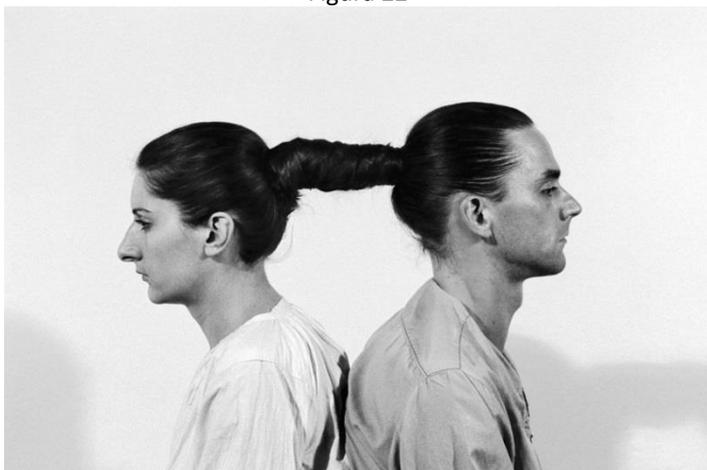


Relation in Movement, 1977. Fonte: *Relation in Movement* (2015).

movimento que figura no título apresentam o tempo, o valor continuidade. A palavra “relação” que integra a nomeação da obra, somada às figuras do casal, assim como nos demais trabalhos onde esta palavra aparece, revela que a vida privada e pública do casal se faz ver em suas enunciações. A resistência presente em obras anteriores é retomada na voz de Marina e na condução do veículo por parte de Ulay.

A mesma resistência aparece em *Relation in Time* (*Relação no Tempo*, fig. 22). Na galeria Studio G7 em Bolonha, Marina e Ulay se apresentaram sentados um de costas para o outro com seus cabelos atados, destacando a ligação entre eles, como gêmeos siameses ligados por alguma parte do corpo. A ação consistiu apenas na presença deles sem se moverem como *tableau vivant*. Para se prepararem, permaneceram assim 16h antes do público entrar, sendo registrados com fotos e vídeo a cada hora. Depois dos destinatários chegarem, permaneceram mais 1h sentados. O metrônomo, já presente em *Metronome*, foi inserido na performance, indicando o resistir ao longo da passagem

Figura 22



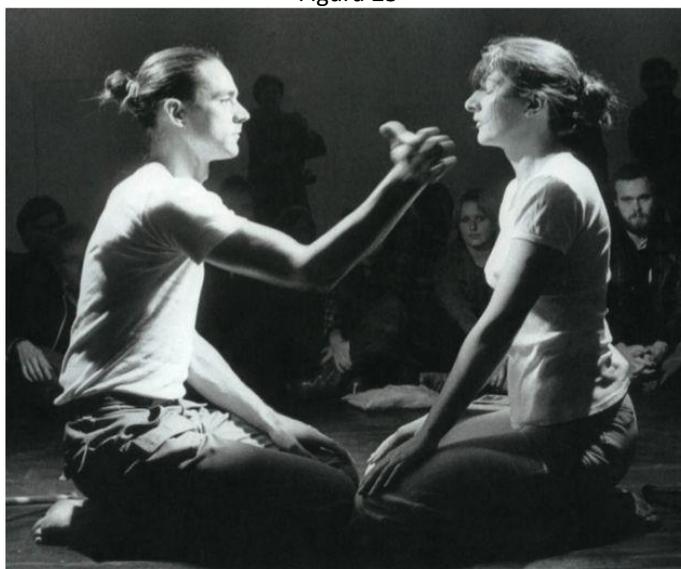
Relation in Time, 1977. Fonte: *Relation in Time* (1977).

movimentação do corpo de um implicava no do parceiro. A performance desse fazer em dupla como um único corpo exhibe os valores continuidade e descontinuidade.

Em Colônia, apresentaram *Light/Dark (Claro/escuro*, fig. 23) na Feira Internacional de Arte. Ajoelhados um de frente para outro com fortes luzes iluminando seus rostos, alternadamente, se

estapeavam. Estavam vestidos com a mesma indumentária, como diante de um espelho, ambos com camiseta branca, jeans e seus cabelos longos amarrados. Começaram com lentas bofetadas, aumentando a velocidade e a agressão nos 20min de ação (WESTCOTT, 2010, p. 127). O ritmo que se faz ver em tantos trabalhos

Figura 23



Light/Dark, 1977. Fonte: *Light/Dark* (1977).

anteriores aparece num crescente até cessar subitamente. Assim como em *Relation in Time*, o trabalho *Metronome* de Marina é trazido nessa enunciação. Naquele, o metrônomo é continuidade, neste, o marcador do tempo sobressai pela súbita ruptura do som e do movimento, como a ocorrida na sala com o metrônomo parado na

do tempo com a sonoridade e o movimento. Observamos que na performance anterior a contagem de Marina funcionava como o metrônomo, marcando o ritmo. A posição escolhida, um de costas para o outro, impedia o contato visual entre eles, e qualquer

instalação de 1971, de modo a apresentar os mesmos valores continuidade e descontinuidade.

No aniversário de 31 anos de Marina e 34 de Ulay foi realizada *Breathing Out/Breathing In (Expirando/inspirando)* no Museu Stedelijk em Amsterdã. Deu-se uma diferença na ordem das ações nos títulos da versão anterior *Breathing In/Breathing Out (Inspirando/expirando)*, pois Marina é quem insuflava nos pulmões de Ulay, indicando que nos dois títulos, a primeira ação era a de Abramović.

Balance Proof (Prova de equilíbrio, fig. 24) finalizou as ações do ano de 1977 no Museu de Arte e de História de Genebra. Ambos de pé e nus equilibraram juntos uma grande placa de espelho de cerca de 2m de altura entre seus corpos, de modo a olharem cada qual para a sua própria imagem. Passados 30min, Marina e 1min depois Ulay saíram da posição deixando o espelho cair no chão (WESTCOTT, 2010, p. 132), o qual não cumpriu a programação de se espatifar. Como em *Interruption in Space*, há uma parede que os separa. No entanto, a estaticidade dos *performers* é mantida para equilibrar a parede de espelho, que diversamente da parede estática e imóvel da obra de *Interruption in Space*, é frágil e depende da imobilidade dos artistas.

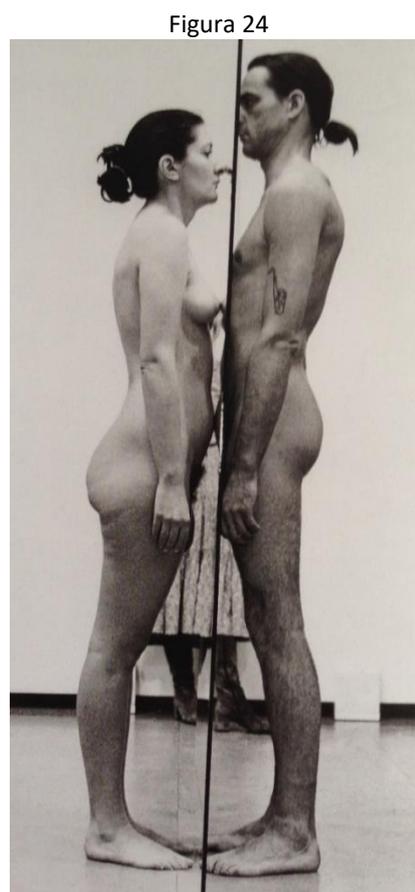
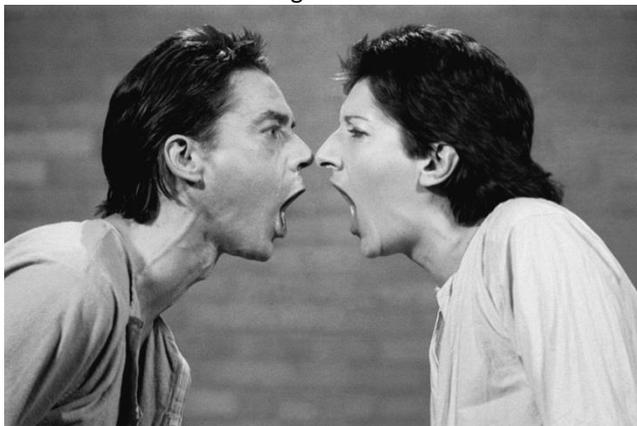


Figura 24
Balance Proof, 1977. Fonte: Balance Proof (2016).

O corpo em pé sem se mover demanda mais equilíbrio e resistência do que o corpo em movimento. Neste caso, o objeto-valor no programa narrativo desta performance é, conforme o título aponta, a manutenção do equilíbrio do espelho. O objeto escolhido faz com que as figuras dos *performers* se duplique. Por conta da proximidade de seus duplos, Abramović e seu parceiro não podiam se ver inteiros, mas seus rostos refletidos. Esse ver-se com proximidade acresce à obra o sentido do equilíbrio não restrito ao casal, mas também ao equilíbrio e constância individual.

No início de 1978, realizaram a videoperformance AAA-AAA (fig. 25) para a RTB TV-Studio em Liège, na Bélgica. Ulay e Marina se encaravam de frente gritando continuamente e se aproximando até gritarem um para a boca do outro. O trabalho de 15min mais uma vez trazia o elemento sonoro e de agressão, como em *Light/Dark*

Figura 25



AAA-AAA, 1978. Fonte: AAA-AAA (1978).

(WESTCOTT, 2010, p. 137). Aí a investida tornava-se crescente na velocidade dos tapas, e em AAA-AAA, com a aproximação física. Observa-se uma oposição formal à obra *Relation in Time*, na qual silêncio, inação e corpos de costas se opõem aqui a grito, movimento de aproximação e corpos em

posições frontais um para o outro. A intensificação é ponto comum entre essa obra, *Metronome* e *Light/Dark*, trabalhos que apresentam o aumento de velocidade das ações, reiterando os valores continuidade e descontinuidade.

No Simpósio Internacional de Performance em Viena apresentaram *Kaiserschnitt* (*Cesariana*, fig. 26). Um cavalo era mantido no centro do espaço por uma corda que passava através das argolas fixadas em paredes opostas. De lá ela se estendia até dar a volta de um lado pelo braço de Marina e do outro lado pelos

Figura 26

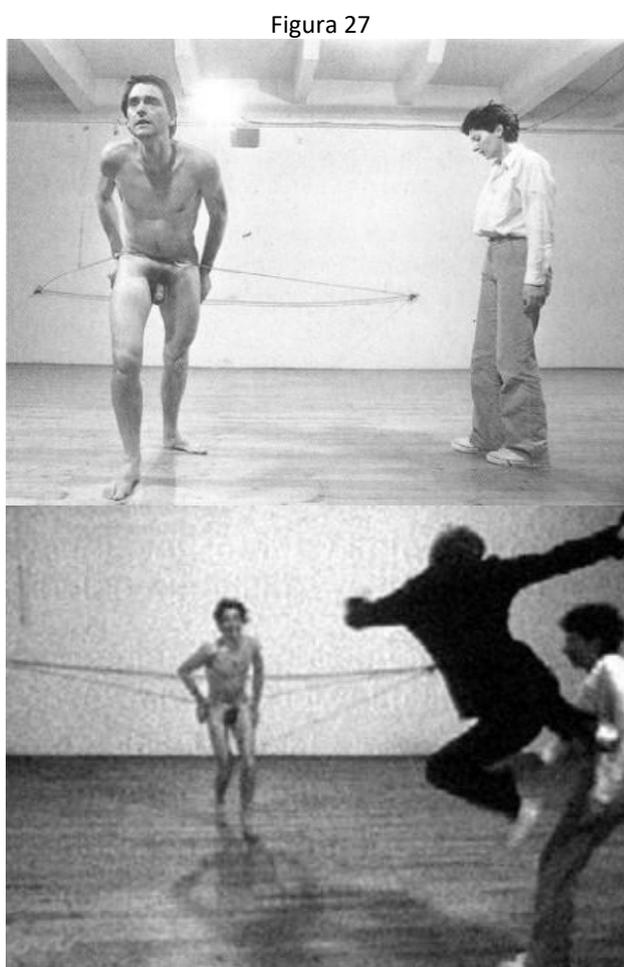


Kaiserschnitt, 1978. Fonte: *Kaiserschnitt* (1978).

braços de Ulay, enquanto o casal mantinha-se de braços dados e cruzados. A cada movimento do cavalo eles eram distendidos para se separarem. A obra diz respeito a se manterem juntos pelas suas forças, resistindo à tração do cavalo a cada movimentação sua. Durante os 38min de performance se alternavam gritando “Não tenho nada a

dizer”, seguido do grito: “Pergunte a qualquer um.” (BIESENBACH, 2010. p. 119, tradução nossa). A designação da obra – cesariana manipula o destinatário a refletir sobre o texto verbal e a imagem da performance, componentes do plano da expressão. O cavalo se apresenta como adjunto na performance, e embora estivesse sendo controlado pelo seu treinador (WESTCOTT, 2010, p. 137) é a metáfora da natureza, como a do parto também. A corda, como cordão umbilical, une o cavalo ao casal que busca controlar a natureza. O parto cesariano é um procedimento cirúrgico que consiste na retirada do bebê não pelo meio natural, mas pelo corte realizado no útero para retirar a criança. Assim como em *Rhythm 4* verificamos os valores natureza e cultura, sendo neste caso a natureza homologável ao cavalo e a cultura aos artistas.

Na cidade de Graz, na Áustria, apresentaram *Incision* (*Incisão*, fig. 27) na Galeria H-Humanic. Situado no espaço delimitado por um cabo de borracha fixado por dois pontos na parede do recinto, como uma flecha pressionando o arco, Ulay corria em direção ao público posicionado a sua frente com toda a sua força, de modo a estender o cabo de borracha. Marina estava vestida com camisa, calça e tênis e posicionada em pé, de perfil para o público no ponto máximo de expansão do cabo. Um homem que fazia parte do público a golpeia com o pé, derrubando-a no chão. Ela se



Incision, 1978. Fonte: *Incision* (2015).

levanta e retoma sua posição, enquanto Ulay refaz a ação (BIESENBACH, 2010, p. 118, 119). Nos 30min de performance há duas incisões. Uma não realizada e outra realizada, sendo as duas pela força. Ulay força romper o cabo de borracha, na tentativa de incisão,

e Marina é golpeada por um homem que havia sido contratado para tal, uma incisão realizada com a pancada brusca. Sua estaticidade é quebrada e cai, enquanto há uma continuidade na ação de Ulay que não consegue provocar a incisão, transpor o cabo. A ação dada com Marina, inesperada para o público, mas programado pelo casal, aponta uma oposição: o movimento contínuo de Ulay é mantido, inalterado, e a estaticidade de Marina é rompida, é descontinuidade. A temática da resistência presente em *Kaiserschnitt* é retomada aqui de modo diferente. No trabalho anterior a cultura resiste à natureza, o cavalo não vence a programação. Neste, a cultura vence a natureza, o cabo não é rompido e o golpe da arte marcial (cultura) derruba a natureza, figurativizada por Marina.

A performance seguinte, *Charged Space* de 1978 (fig. 28), se deu no Museu do Brooklyn em Nova York. O título, que pode ser traduzido por *Espaço Carregado* ou *Atacado* se relaciona com a grande sala expositiva recoberta de pinturas nas paredes onde ocorreu o trabalho, o que explica *charged*, pois a obra consistiu no casal rodopiar de braços dados no centro da sala até se desprenderem, continuarem a girar sozinhos e caírem no chão depois de 32min. Destaca-se o risco de se chocarem com o acervo lá exposto, “atacá-lo” pela perda de controle com os excessivos volteios. As obras estáticas opõem-se à obra em movimento do casal. Durante a ação, Ulay começa a gritar “Move” – ande, mova-se, mexa-se. O movimento centrífugo é explícito. E o controle e descontrole presentes nos trabalhos já mencionados executados apenas por Marina tem prosseguimento nessa obra. No entanto, o controle e estaticidade nesse caso estão atrelados ao próprio espaço do museu como continuidade, e a descontinuidade é

Figura 28



Charged Space, 1978. Fonte: *Charged Space* (1978).

figurativizada pela ação artística da dupla descontrolada a rodopiar, em movimento. O fato do museu permitir a performance dentro do espaço expositivo, com obras sancionadas positivamente pelo fato de lá se encontrarem, acresce sentido à performance realizada, sendo esta alçada ao mesmo patamar das obras expostas

nas paredes. O espaço museológico destaca as diferenças entre os fazeres artísticos no que concerne a temporalidade, a performance efêmera e as pinturas duradouras.

De volta à Alemanha, executaram *Workrelation (Relação de Trabalho)*. Em um longo corredor transportavam, de uma extremidade a outra do espaço, 99 tijolos de alvenaria em baldes de metal. O material tijolo é o utilizado para a construção. No entanto, nada é construído. Pelo contrário, a pilha é continuamente feita e desfeita, estando em movimento. Tão logo a pilha se formava de um lado do corredor, era desfeita para ser montada do lado oposto. No primeiro momento cada um levava dois baldes, para em seguida transportarem um balde cada e partilharem o peso de outro, colocado entre eles. A performance foi adaptada para um *workshop* para estudantes, os quais tiveram que carregar baldes com pedras, e refeita em Ferrara na Itália durante 3h e também em Karlsruhe na Alemanha. (WESTCOTT, 2010, p. 143, 144). A nomeação retoma a palavra relação, já bastante utilizada em obras precedentes, mais o fazer repetitivo e a resistência do casal. Ao longo da narrativa, o fazer individual torna-se o fazer compartilhado ao dividirem o peso de um balde. A continuidade das ações, o refazer sempre o mesmo já integra trabalhos anteriores.

Abramović e Ulay deram prosseguimento às performances comemorativas de seus aniversários com *Three (Três, fig. 29)*. Posicionados de bruços no chão da galeria Harlekin em Wiesbaden, cada qual assoprava dentro de uma garrafa para produzir um som regular, o qual era conduzido por um circuito de fios de aço. Havia uma cobra no chão do espaço. O objetivo da performance era verificar para quem a cobra se dirigiria, atraída pela vibração sonora e cinética que colocava os artistas em cena como se fossem répteis. A serpente dirigiu-se para Marina, que lhe mostrou a língua numa repetição espelhada. A performance durou 2h (WESTCOTT, 2010, p. 143; BIESENBAACH, 2010, p. 124).

O objeto-valor do programa narrativo era atrair a cobra invertendo a história cristã, na qual a serpente é quem faz fazer por tentação, enquanto no trabalho dos artistas eles é

Figura 29



Three, 1978. Fonte: Three (1978).

que a atraem por meio do ajustamento reativo do réptil. O simbolismo se apresenta da mesma forma na nomeação da obra. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 869, grifos dos autores):

O três é número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. Sintetiza a trindade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 ou 2, produzido neste caso, *da união do Céu e da Terra* (...) Para os cristãos é, inclusive, a perfeição da Unidade divina; Deus é Um em Três Pessoas. O budismo tem a sua expressão *perfeita* na *Jóia Tripla* ou *Triratna (Buda, Dharma, Sangha)*, traduzida pelos taoístas para o seu uso como *Tao*, Livros, Comunidade. O tempo é triplo (*Trilkala*): passado, presente, futuro; o mundo é triplo (*Tribuvana*): **Bu, Buvas, Swar**, terra, atmosfera, céu (...).

O simbolismo desse número se estende a outras culturas como a iraniana, árabe, egípcia, a religião islâmica, etc. “O Três designa, ainda, os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino, assim como as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 902). A eleição de

um número tão simbólico enfatiza o valor imaterial do pensar e do campo espiritual *versus* o material.

No início de 1979, embora mantivessem o veículo e as viagens, Mariana e Ulay alugaram dois quartos em Amsterdã, os quais se tornaram bases. Criaram *Installation One (Instalação Um)* para apresentação na Galeria Appel. Colocaram um propulsor de cerca de 1m80cm no chão da galeria como um ventilador de teto invertido e projetaram um filme de si mesmos nus na parede, gerando o efeito de que a força do ar os mantinha acima. A obra compreende a energia que não pode ser vista, mas sentida. Na gravação Ulay parecia estar tendo uma ereção sem fim, uma vez que sua imagem aparecia em *looping*, ao passo que Marina mantinha-se sentada imóvel ao lado dele como em *Incision*. O título da obra já aponta o trabalho se voltar ao espaço, que é o formante característico da linguagem artística instalação, e haver continuidade com a inserção do número um. A narrativa de uma força invisível que os mantém acima se faz presente, cujo movimento do ar resulta em estados diferentes: Ulay encontra-se em busca do prazer carnal individual, da ordem do material, enquanto Marina mantém-se passiva, revela oposições apesar de ambos mostrarem-se em continuidade. Contudo, a ação de Ulay implica em mudança de estado, descontinuidade, e a de Abramović não, de modo a destacar as diferenças de valores encontrados em cada um. Podemos homologar as figuras do ventilador e de Marina à continuidade e a figura de Ulay à descontinuidade.

Se a figura do casal aparecia ao menos virtualmente na obra acima, *Installation Two (Instalação dois)* compreendia somente objetos. O trabalho consistiu em uma placa de ferro colocado no chão que queimava lentamente, e periodicamente recebia gotas de água que caíam do teto (WESTCOTT, 2010, p. 146). A incisão era dada pelas gotas sobre o metal. Assim como em *Incision* Ulay não realiza o corte do cabo de borracha, aqui a água não vence o calor do ferro. O ditado pulular “Água mole em pedra dura tanto bate até que fura” cabe nesse trabalho, o qual trata da resistência, da continuidade da ação para vencer barreiras aparentemente intransponíveis. Além disso, quando a água líquida em temperatura ambiente entra em contato com o metal sólido tem seu estado transformado, ela evapora. Deste modo, revela a descontinuidade do líquido. Tanto *Installation One* quanto *Installation Two* mantêm a continuidade rítmica das obras anteriores, sendo que na última a água substitui o corpo como elemento de

descontinuidade, ao passo que o metal e o ritmo do gotejamento correspondem à continuidade.

No aniversário de 1979, a performance se deu no espaço do casal em Amsterdã. *Communist Body/Fascist Body* (*Corpo Comunista/Corpo Fascista*, fig. 30), cuja nomeação já faz ver as ideologias políticas adotadas pelos países de origem dos *performers*, respectivamente, o de Marina e o de Ulay. Três mesas foram dispostas no ambiente. Na primeira havia páginas do principal jornal da União Soviética, o *Pravda* como uma toalha

Figura 30



Communist Body/Fascist Body, 1979. Fonte: *Communist Body/Fascist Body* (1979).

de mesa, na qual foram colocadas três garrafas de champanhe russo, canecas e talheres de estilo militar, pão e caviar russo. Na segunda mesa havia três garrafas de espumante alemão, taças de cristal, talheres de prata e caviar alemão. Na terceira mesa encontravam-se as certidões de nascimento de Marina e de Ulay colados por uma fita, nas quais se via a estrela comunista na de

Marina e a suástica na de Ulay. O casal dormia no fundo do quarto a certa distância das mesas, debaixo de um cobertor vermelho (WESTCOTT, 2010, p. 146). A narrativa criada com as crenças políticas de cada país, as canecas e talheres em estilo militar em contraste com as taças de cristal e talheres de prata é finalizada com a união do casal, tanto pela união das certidões quanto de seus corpos debaixo da cor vermelha, que aparece aí como a cor da paixão. As diferenças de valores são explicitadas, ao passo que o casal mostra-se unido, ultrapassando essas diferenças com o ponto comum de serem artistas e estarem juntos. O programa narrativo encerra quando a interação de seus convidados se dá, bebendo, comendo e observando o casal. Os destinatários são manipulados a celebrar os aniversários. Além desse fazer fazer, há o fazer ver o igual e o diferente.

Antes do aniversário, Marina havia sido convidada a participar de um coletivo de artistas na ilha de Ponape na Micronésia. A falta da extensão do convite a seu companheiro a fez levar uma gravação da voz de Ulay com a pergunta “*Who creates limits?*” (Quem cria limites?). Em sua apresentação aos artistas em Ponape, Abramović começou lendo uma

lista poética de números: “8, 12, 1, 975, 12, 12, 1, 975, 17, 1...””, cada número soava carregado de significados. Em seguida, explicou o novo conceito do casal de “*that self*” (daquele eu³²), que precederia o manifesto deles de “arte vital” (WESTCOTT, 2010, p. 147, 148, grifos do autor, tradução nossa):

Nosso interesse é a simetria entre princípio masculino e feminino. Com a nossa relação de trabalho, produzimos uma terceira existência que transmite energia vital. Esta terceira existência de energia transmitida por nós não depende mais de nós, mas tem a própria qualidade, o que chamamos de “*that self*”. O três como um número significa nada além do que “*that self*”. A energia imaterialmente transmitida implica na energia como um diálogo, de nós para a sensibilidade e mente da testemunha ocular, que se torna uma cúmplice. Nós escolhemos o corpo como o único material que pode tornar tal diálogo energético possível.

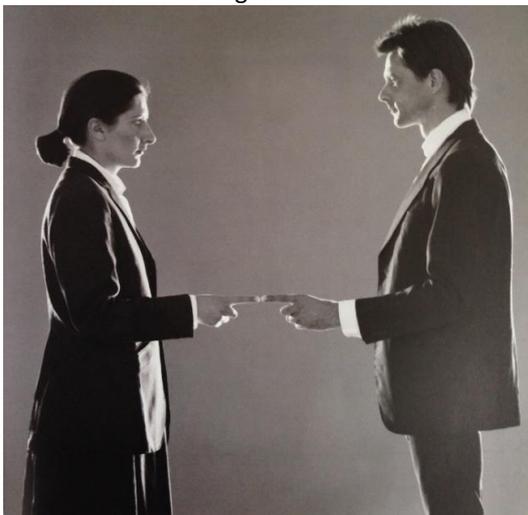
No texto proferido por Abramović, o número três é associado à energia, ao imaterial, o qual se apresenta também em *Three*. Na apresentação, a voz de Marina trazia uma dureza e um tom provocativos, quase teatral. Simultaneamente, o tom suave com ludicidade dava a impressão de que a artista poderia rir a qualquer momento. Depois de seus 12min, Abramović declamou em tom acusatório em uma língua inventada, com sons sem sentido. Gradualmente sua voz suavizou-se até lembrar uma melodia. Ao final, ela se calou e pressionou a gravação com a pergunta de Ulay (UBU, 1980), presentificando-o pela voz. Deste modo, ela apontou a ausência física dele e sua presença pela voz aos demais artistas, reivindicando um convite à dupla e não a um só deles. Depois de Ponape, desejantes de aprofundar “*that self*”, Marina e Ulay iniciaram um curso de hipnoterapia tendo como objetivo o surgimento de novas ideias para performances. Todas as sessões foram gravadas e renderam os quatro trabalhos mencionados abaixo.

Nature of Mind (Natureza da mente) é um vídeo de 9min baseado no estado mental do Zen Budismo. A prática da meditação é uma das formas de apaziguar a mente e nos libertar do sofrimento e da insatisfação, dando a quem medita maior entendimento das

³² No senso comum, o “*self*” é entendido como eu individual, que caracteriza cada indivíduo. Contudo, opta-se no trabalho por manter o a palavra na língua original por não haver tradução precisa do termo.

formas de existência e de nossa impermanência. Dentre as tradições budistas de meditação encontra-se o da imaginação visual para produzir, controlar e manipular o imaginário mental (KEOWN; PREBISH, 2010, p. 505, 516), o que explica a escolha do título, apontando a relação com o imaterial. Na ação filmada em 16mm, Abramović se apresenta em pé na borda de um canal com seus braços levantados, quando de repente, surge um flash de cor numa fração de segundo, como se Ulay caísse do céu para o canal. Verifica-se a retomada do material e do imaterial como valores homologáveis respectivamente no plano da expressão às figuras de Abramović e do flash de cor.

Figura 31



Point of Contact, 1980. Fonte: *Point of Contact* (1980).

Em *Point of Contact* (*Ponto de Contato*, fig. 31), o casal encontra-se postado em pé, um de frente para o outro. Ambos se vestiam com blazer, Marina de saia e Ulay de calça preta e camisas brancas; olhavam-se nos olhos apontando cada qual o dedo indicador em direção ao do parceiro sem se tocarem, restando um espaço minúsculo entre eles (WESTCOTT, 2010, p. 149).

O título acresce sentido à ação, uma vez que não há contato físico, mas por meio do texto verbal é criada uma expectativa para o público, que no plano da expressão plástica não se realiza. Trata-se então do contato da ordem do imaterial. A questão do não-contato e do contato tátil, assim como em *Relation in Space* e em *Interruption in Space*, é retomada e o fato de estarem vestidos de modo formal acresce sentido à ação. Em ambientes mais formais a proxêmica é outra, há maior distanciamento físico. Assim a interação apresenta como tema a troca de energia. Esta obra foi apresentada por 1h na galeria Appel em 1980.

Em *Timeless Point of View* (*Ponto de Vista Intemporal*), Marina remou um barco no lago IJsselmeer, o maior do centro da Holanda, entretantes Ulay a observava afastar-se da margem. Por meio de fones de ouvido, ele ouvia o barulho dos remos batendo na água e a respiração de sua companheira tornando-se pesada, transmitidos por rádio (WESTCOTT, 2010, p. 151). Desse modo, embora houvesse a ausência física de Marina,

ela se presentificava pela sonoridade da respiração e ação de remar. De ambos os pontos de vista, cada qual via o companheiro se distanciar até perderem um a visão do outro. A palavra intemporal é definida no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p. 956) como: “1. Não temporal ou transitório; eterno, perene. 2. Não temporal ou profano; espiritual.”. Tratando-se da presentificação contínua de Marina através do som, ou seja, de modo imaterial, podemos constatar que o título tanto se refere à perenidade quanto à energia presente. A intertextualidade se apresenta pelo uso da figura do barco, que na produção bidimensional e tridimensional que compõem o plano da expressão das tumbas no Egito Antigo era o meio pelo qual o morto atravessava o reino dos vivos a caminho do reino dos mortos, reiterando o mundo material e imaterial.

A performance de 4min *Rest Energy* (*Energia em repouso*, fig. 32) foi apresentada em Dublin e trouxe o casal em pé vestido da mesma forma que em *Point of Contact*. Enquanto ela puxava um arco, ele trazia uma flecha apoiada no fio, o qual encontrava-se estirado na armação para o disparo da flecha, apontada a poucos centímetros do coração de Marina. Ambos usavam o peso do corpo para se equilibrarem em suas posições. O som das batidas de seus corações podia ser ouvido por meio dos microfones atados a seus peitos (BIESENBACH, 2010, p. 134). As camisas brancas chamavam a atenção dos destinatários para os troncos. Novamente eles estavam com corte de cabelo semelhante, dessa vez curto. Da mesma forma que no trabalho anterior, há outro discurso presente. As figuras do arco e da flecha remetem à figura de Eros, conhecido como cupido, deus do desejo e do amor. Se na mitologia o cupido maneja o arco e a flecha, na narrativa do trabalho o casal manuseia cada qual um objeto, sendo que Marina é colocada na posição de risco, uma vez que ela é a pessoa passível de ser flechada. Na posição da dupla, o equilíbrio com o peso dos corpos estáticos é acompanhado do som das batidas dos

Figura 32



Rest Energy, 1980. Fonte: *Rest Energy* (1980).

corações, com intervalos decrescentes conforme a passagem do tempo na ação. O título “energia em repouso” reitera as figuras estáticas, mas se opõe à variação sonora dos batimentos cardíacos. Há então o parecer estar em repouso, mas uma energia em movimento é revelada pelo som que os microfones fazem o público ouvir. Assim a estaticidade dos corpos é homologável ao valor material, enquanto a energia em movimento que se apresenta pelas batidas dos corações é homologável ao imaterial.

Se nos primeiros trabalhos do casal o corpo em movimento integra suas obras, observa-se que desde 1977, com *Imponderabilia* e *Relation in Time*, o corpo estático se faz mais presente. Em *Point of Contact* e em *Rest Energy* Marina e Ulay não se movem. E se em *Nature of Mind* Marina permanece na borda do canal, à beira da água imóvel, é Ulay quem toma essa posição em *Timeless Point of View*. O registro destes quatro trabalhos culminou no filme *That Self*, nomeação que conduz à pesquisa da arte vital do casal, a qual busca a energia gerada a partir deles. Apresentado no Voldelpark de Amsterdã, cores primárias intermearam o filme com o intuito de hipnotizar o público (WESTCOTT, 2010, p. 151, 154), surgindo como rupturas, descontinuidades cromáticas no plano da expressão, da mesma maneira que na obra *Nature of Mind* com os valores material/continuidade e imaterial/descontinuidade.

No início dos anos de 1980, o casal vendeu o furgão e se fixou em Amsterdã. De lá foram para Austrália passar um ano, metade desse tempo junto aos aborígenes no deserto. Tinham interesse por suas conexões místicas e práticas com a terra. No restante dos meses, proferiram palestras e realizaram performances. Já tinham se apresentado na Bienal de Sidney no ano anterior com a performance *The Brink (A Beira)* (WESTCOTT, 2010, p. 157). Nesta apresentação, sobre um muro de 12 pés de altura Ulay caminhava de um lado a outro, enquanto no solo Abramović dava passos sobre a sombra dele. A performance de 4h30min finalizou-se com o pôr-do-sol. A palavra do título figura também no muro, o qual limita. A repetição se mostra mais uma vez com o caminhar de ambos. A obra também remete à história do desenho, o qual teria nascido com um casal. A lenda grega conta que na véspera da partida de seu amado para a guerra, uma jovem marca o contorno da sombra dele para guardar sua imagem, presentificá-lo, nascendo assim o desenho. O risco se faz presente com a altura do muro em que Ulay está sozinho,

mas a sombra de Ulay, imaterial, o presentifica em conjunção com os passos de Marina no caminhar em dupla, compreendendo assim a segurança no solo.

A vivência da quietude da duração no deserto australiano suscitou um novo interesse ao casal. O desafio seria então chamar a atenção do público sem fazerem nada. *Nightsea Crossing (Travessia Noturna do Mar, fig. 33)* foi uma performance “portátil”, pensada para ser realizada em 90 dias não consecutivos em galerias e museus em diversas partes do mundo.

Figura 33



Nightsea Crossing, (Documenta 7 Kassel, 7 dias), 1982. Fonte: *Nightsea Crossing* (1982).

O trabalho consistiu apenas na presença deles, sentados um de frente para o outro sem se moverem, mirando cada um para os olhos do parceiro separados apenas por uma mesa, demarcando assim o espaço da obra. Realizavam o trabalho em jejum, tomando apenas suco e iogurte à noite, evitando conversar mesmo fora da ação. O público não testemunhava o início ou o fim da performance diária e os *performers* permaneciam em silêncio sem se alimentar, apenas consumindo água (WESTCOTT, 2010, p. 165, 166). Levando-se em conta o interesse do casal pelo budismo, faz-se necessário lembrar que a meditação Vipassana³³, palavra que significa *insight* (percepção, discernimento,

³³ “[...] é composta de um número de técnicas designadas para fornecerem a quem medita maior entendimento de todas as facetas da existência, particularmente, a ausência de individualidade, e os modos os quais causam sofrimento e insatisfação [...] O pensamento budista afirma que aquilo que afasta

iluminação), compreende meditações sobre o corpo, as quais incluem a atenção plena às posturas físicas do sentar, ficar em pé, andar e deitar-se, assim como o jejum integra as práticas que objetivam a transcendência da mente (KEOWN; PREBISH, 2010, p. 811). Marina e Ulay levaram seis anos para completar os 90 dias por eles mesmos estabelecidos. A apresentação foi realizada 22 vezes entre os anos de 1981 e 1987, na Europa, Ásia, Oceania e Américas com variações durativas de um a 16 dias em espaços expositivos fechados e abertos. O título traz em si o risco. Atravessar o mar é estar sujeito à natureza e à noite. A essa imagem que o título fornece soma-se tudo que o cerca. Além do que já não pode ser visto sob a água mesmo de dia, temos dificuldade em perceber o que está em torno na obscuridade. É colocar-se na situação do imprevisível. Paradoxalmente, a figuratividade do colocar-se sentados revela a programação, a continuidade de um *tableau vivant*, que visualmente não traria perigo algum. Analisando a sintagmática do título e a plasticidade dos elementos, o imprevisível reside na interação do casal, ou seja, ao imaterial da prática artística meditativa do permanecer sentado, no compartilhar o presente. A interação dos destinatários com eles se dava circundando-os, e o sentar em tempo estendido fazia o público pensar na ação cotidiana realizável por qualquer um, mas que no dia-a-dia se dá sem atenção.

O plano da expressão foi modificado ao longo das apresentações de *Nightsea Crossing*. A cada *reperformance* vestiam cores combinadas de acordo com a astrologia e teorias das cores védicas (WESTCOTT, 2010, p. 194). Objetos foram inseridos na primeira das *performances* realizada em Sidney, em 1981 com duração de 16 dias, além de um subtítulo ter sido acrescido ao trabalho: *Gold Found by the Artists* (Ouro encontrado pelos artistas, fig. 34 e 35). Sobre a mesa encontravam-se: 250 gramas de pepitas de ouro encontradas pelo casal no deserto australiano, um bumerangue aborígene coberto com folhas de ouro de 24 quilates, uma serpente de verdade da espécie píton diamante, uma peça de quartzo transparente, um par de tesouras chinesas, um pequeno barco feito de papel branco e um elefante de argila não queimada, preso à mesa com pedaços de corda. No espaço foram dispostos quatro bumerangues aborígenes; 12 lanças

a mente do discernimento das coisas como elas são é uma série de desejos, apegos e aversões enraizadas em uma rede de falsas concepções e elaborações discursivas sobre essas concepções.” (KEOWN; PREBISH, 2010, p. 810, tradução nossa).

douradas; um bebedouro com folha de ouro flutuando na água para o público beber e um sino de igreja (BIESENBACH, 2010, p. 138³⁴).

Figura 34



Nightsea Crossing - Gold Found by the Artist, 1981. Fonte: Nightsea Crossing (1981).

Figura 35



Nightsea Crossing (New Museum New York, 2 dias), 1986. Fonte: Nightsea Crossing (1986).

Nota-se o ouro presente tanto no próprio metal quanto pela cor que remete a ele. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 669, grifos dos autores), o ouro é considerado “na tradição como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito [...] Os ícones de Buda são dourados, signo da iluminação e da **perfeição absoluta**. [...] O ouro-luz é, em geral, o símbolo do conhecimento, é o **yang** essencial. O ouro, dizem os **brâmanes**, é a *imortalidade*.”. O réptil, que já figurava em *Three*, aparece junto ao elefante “[...] a palavra sânscrita **naga**, significa ao mesmo tempo, elefante e serpente [...] exprimem o aspecto terrestre, do grande deus das trevas que a serpente representa universalmente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 814-816, grifo dos autores). Dentre os cinco elementos do budismo: terra, água, fogo, ar e espaço (BEER, 2010, p. 82), quatro são referenciados por meio dos objetos escolhidos. O barco, construção para a travessia na água mais a própria água de beber trazem este elemento; o ouro, a argila e o quartzo, o qual retém energia, são elementos da terra; o bumerangue circula no ar; o sino da igreja é feito com metal derretido, necessitando do fogo, “o sino evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 835); a tesoura serve para cortar as amarras do elefante, que como símbolo do terreno, compõe o conjunto que pode ser relacionado à libertação dos nossos apegos, um dos objetivos da meditação budista. Todos os objetos inseridos na performance sintagmaticamente, incluindo os *performers*, possuem valores simbólicos relacionados ao budismo, que objetivam o imaterial. O projeto da ação confirma isso:

Presença.
Estar presente, durante longos períodos de tempo,
Até a presença ascender e cair, do
Material ao imaterial, da
Forma para o informe, do
Tempo para o intemporal. (BIESENBACH, 2010. p. 138, tradução nossa).

³⁴ Em 1982, levaram *Nightsea Crossing* para oito cidades: Marla, Dusseldorf, Berlim, Colônia, Amsterdã, Chicago, Toronto e para a 7ª Documenta de Kassel. Em 1984 para Bélgica; Furka, Bonn, Alemanha; Middleburg. A dupla passou pelo Brasil em 1985 para executar *Nightsea Crossing* na XVIII Bienal Internacional de São Paulo, a qual foi realizada no mesmo ano em Lisboa e em Ushimado.

O texto revela a temática da presença. Assinala o objetivo da obra por meio de oposições entre os elementos: do material para o imaterial, da forma para o informe, do tempo para o intemporal. Assinala a procura de algo, cujo ponto de partida é material e possui forma, mas o ultrapassa, inclusive sem fim temporal. Concerne ao imaterial que comunica, a energia já apontada na busca do *that self*. Embora este projeto tenha sido pensado com Ulay, o interesse pela energia só irá crescer ao longo das enunciações de Marina, mesmo quando retoma seus trabalhos individuais, reiterando a oposição imaterial *versus* material.

Logo após a primeira ação de *Nightsea Crossing* apresentaram *A Similar Illusion (Uma Ilusão Similar)* na Trienal de Escultura. Rodeados por um retângulo de mesas compridas, com os destinatários sentados todos voltados para o interior como se estivessem em uma sala de reunião, Marina e Ulay congelaram uma posição do tango com os braços esticados. Ao longo de 1h30min de performance perdiam as forças dos braços e lentamente saíam da posição inicial (BIESENBACH, 2010, p. 166)³⁵. A nomeação da obra deve ser lida conforme o caráter do evento onde ocorreu, na Trienal de Escultura. Ao participarem da exposição, o efeito de sentido do título explicita a similaridade que estabelecem entre a escultura, a performance e o uso da palavra ilusão, do parecer mas não ser. Se a escultura desde a antiguidade imita a forma do homem, agora é ele que imita a escultura, sua estaticidade. O termo similar diz respeito ao tridimensional, que neste caso compreende, além da figura dos artistas, o público. Esse último, ao ser manipulado a sentar-se às mesas, tornava-se também parte da escultura viva. O casal e adjuvantes contrastavam com a rigidez da disposição do formato retangular das mesas, fazendo ver o flexível e o rígido com valores do ser e do parecer ser, já apontados pela nomeação da performance, que tematiza a diferença.

Witnessing (Testemunhando) se deu no hall de uma igreja vazia na Nova Zelândia. Marina posicionou-se em pé sobre um pedestal a aproximadamente 1m do chão apontando para Ulay, que estava sentado de pernas cruzadas com olhar desamparado a cerca de 7m de distância. Permaneceram nessas poses até escurecer. Como em *Nightsea Crossing*, o público não presenciou os artistas fora da ação, os quais se

³⁵ Não foram encontradas mais informações sobre este trabalho, considerado mal resolvido, pois o casal sabia de antemão que não conseguiria se manter na posição.

interessavam cada vez mais pelo poder do *tableau vivant* (WESTCOTT, 2010, p. 16). Embora as figuras do sentar e do permanecer em pé se façam presentes na obra, o gestual de Marina, que conduz o olhar dos destinatários para Ulay e a para as pernas cruzadas, são posições físicas as quais rompem com os preceitos da meditação Vipassana. A narrativa é ressaltada uma vez que Abramović manipula os destinatários, os quais são colocados na posição de outras testemunhas ao percorrermos, ao menos visualmente, a extensão até Ulay. O fazer fazer e poder fazer integram a gramática narrativa da obra, cujo fazer concerne ao ver. Contudo, o local de contato espiritual traz a questão de não se tratar apenas do fazer e poder ver o casal, mas aponta algo além do material. Além disso, a narrativa manipula os destinatários a imaginar um antes – a ocorrência que pode ter sido testemunhada, instigando o trabalho mental dos presentes de modo ampliar os fazeres do público.

Tanto *A Similar Illusion* quanto *Witnessing* apresentam um momento congelado de uma história. Se na primeira o público é manipulado a testemunhar a pose do tango congelada, sentando-se em volta da mesa e integrando a obra, na segunda Marina é a testemunha de Ulay, que por sua vez que conduz o público a fazer o mesmo.

Figura 36



The World is My Country: The Sex Life of Flowers, 1982. Fonte: *The World is My Country* (1982).

A vídeo instalação *The World is My Country: The Sex Life of Flowers* (*O Mundo é Meu País: A Vida Sexual das Flores*, fig. 36) foi elaborada para a Time Based Arts em Amsterdã. O trabalho era um monitor de TV colocado no chão, onde se mostrava um documentário sobre a reprodução de plantas. Para que o vídeo iniciasse, o destinatário precisava subir em uma escada portátil, prender-se em um par de botas espaciais e se pendurar de cabeça para baixo (WESTCOTT, 2010, p. 172). Este trabalho se diferencia tanto no plano da expressão quanto no

plano do conteúdo das isotopias figurativas e temáticas encontradas nas obras apresentadas até então. A figura dos *performers* não aparece. O público é que deve realizar a ação como adjuvante. A nomeação indica o todo como parte, com o texto “o mundo é o meu país”. Apresenta a explicação com os dois pontos. A vida sexual das flores é um tema que suscita interesse a um número reduzido de pessoas. Isso se verifica com o tom jocoso apresentado pela ruptura com o modo de interação programado para o público, o qual precisa realizar todo o percurso, para então de ponta cabeça ligar o vídeo. Nessa gramática narrativa, o fazer o visitante querer fazer dialoga com o movimento Dadá pelo uso da ruptura, uma das características dos enunciados cômicos. O trabalho também retoma a questão duchampiana do lugar da arte.

Em seguida, buscaram descanso na Índia. Abramović considerava o auto-controle e o ascetismo, empregado pelos budistas, a condição ideal para a performance. Passaram 10 dias na meditação Vipassana em jejum, reduzindo as atividades fundamentais para movimentos lentos. Isso lhes deu base para dar continuidade com *Nightsea Crossing* e forneceu material para outras performances. Tratava-se do controle do corpo. Da Índia buscaram a quietude e o vazio no deserto do Thar no Rajastão (WESTCOTT, 2010, p. 172, 173). Mas o que significa esta busca? Observa-se o controle do corpo praticado no Oriente trazido para o Ocidente, fazendo com que o tempo seja ressemantizado, uma vez que enquanto no Oeste a rapidez é entendida como valor positivo, no Leste é a lentidão.

Em Bangkok, a performance com imobilidade, em forma de *tableau vivant* teve continuidade. No alto das escadas de uma praça da cidade, Ulay encontrava-se parado com os braços abertos, enquanto Marina, também de braços abertos com um vestido vermelho esvoaçante permanecia imóvel ao pé da escada. O casal somente modificou a posição da tela viva após a sombra de Marina alcançar a de Ulay, no contato deste com o imaterial sombra. Então ela sentou-se no topo da escada com o corpo de Ulay em seu colo na pose clássica da *Pietà* de Michelângelo (WESTCOTT, 2010, p. 175). “Os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão todos ligados ao problema das **relações entre o céu e a terra**”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 278, grifos dos autores), de maneira que o descer as escadas comporta a passagem do imaterial/céu para o material/terra. No programa narrativo da primeira tela viva, o objeto-valor é junção das

figuras de Marina e Ulay, de modo imaterial, sendo a figura imaterial a sombra, que já figura em *The Brink*. Ela constitui um elemento do plano da expressão em movimento juntamente com o vestido esvoaçante, cujo formante cromático vermelho corresponde ao conteúdo da paixão. A segunda tela viva apresenta a intertextualidade. Remete à *Pietà* de Michelângelo, cuja pose de Maria carregando o corpo de Cristo é conhecida desde a Idade Média. Tanto esta obra quanto o artista já foram sancionados positivamente por toda a história da arte, de modo que o conhecimento de seu plano da expressão é um saber altamente divulgado e partilhado. Acresce sentido a este trabalho o fato de na escultura mencionada, de Michelângelo, o braço direito de Cristo tombar sobre a perna direita de Maria, fazendo uma curva. Aqui Ulay deixou cair seu braço formando uma linha reta, de modo que no conjunto as duas figuras formavam a letra M de Maria ou de Marina (WESTCOTT, 2010, p. 175). Cabe mencionar que o local onde o trabalho foi executado possui outros valores religiosos, de modo que a performance ocidental se deu no cenário do oriente. Assim, o discurso com a *Pietà* só podia fazer sentido para os enunciatários que conhecessem a obra de Michelângelo e/ou essa representação cristã. De qualquer maneira, Marina se apresentava como Maria e era ela quem sustentava a figura masculina, Ulay ou Cristo. A sequência de ações

Figura 37



Ensaio para *Anima Mundi*, 1983. Fonte: *Anima Mundi* (1983).

foi um ensaio para um vídeo encomendado para um programa de TV intitulado *Anima Mundi* (*Alma do Mundo*, fig. 37). Nota-se que as performances possuem como temática a conjunção e o amor entre homem e mulher e o de mãe, o que nos conduz à isotopia do amor. No plano da

expressão, a figuras da sombra na primeira ação e a figura de Ulay/Cristo morto na segunda são homologáveis ao imaterial, ao passo a figura de Marina corresponde ao valor material. Sintagmaticamente, a nomeação alma do mundo reitera o valor imaterial (alma) e material (mundo).

Gravaram *City of Angels* (*Cidade dos Anjos*, fig. 38) nas ruínas de Wat Mahathat, um templo budista. O vídeo era um conjunto de esculturas vivas com moradores locais. Neste vídeo, o casal não aparecia. A gravação mostrava dois homens deitados no chão como se estivessem mortos, segurando entre eles uma faixa azul escuro filmada de cima. Em outra cena, o



Figura 38
City of Angels, 1983. Fonte: *City of Angels* (1983).

enquadramento mostrava um conjunto de corpos de jovens e velhos inclinados, para em seguida focar em uma tartaruga, cuja cabeça emergia e desaparecia (WESTCOTT, 2010, p. 175). O trabalho é simbólico como em obras anteriormente citadas, mas apresenta valores que se encontram no próprio local onde foi realizado e aponta a sanção positiva dos artistas no que concerne à religião que seguem, o budismo. O título apresenta o valor do imaterial, uma vez que na religião cristã os anjos são seres que habitam o mundo celestial, mas têm como função intermediar sua esfera com a terrena, material, neste caso, a cidade. Na tradição budista, o azul é a cor do elemento espaço (BEER, 2003, p. 82). As várias idades que figuram no vídeo correspondem às épocas da vida, da juventude até a idade avançada. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 869):

[...] na Índia, a tartaruga é um suporte do trono divino [...]. Essa função de suporte do mundo, garantia de sua estabilidade, identifica-a com as mais altas divindades: no Tibete, como na Índia, a tartaruga cosmófora é uma encarnação, ora de um Bodhisattava, ora de Vixenu [...] sinal de regeneração ou de geração.

Ao terminar a narrativa com a tartaruga ambos os simbolismos se fazem presentes, pois a morte/regeneração figura por meio do título com a palavra “anjo”, utilizada para vulgarmente para designar entre outras coisas, pessoas falecidas. Além disso, tanto os corpos no chão, quanto a geração se fazem ver por meio das diversas faixa etárias ao longo do vídeo, início e fim da vida. A nomeação da obra aponta o templo budista como

cidade dos anjos de modo a unir os simbolismos da religião cristã e budista, os quais têm como ponto comum o valor imaterial homologado no plano da expressão à palavra anjo, à tartaruga, à cor azul e à Wat Mahathat e ao valor material homologado às figuras dos homens.

Outra tentativa teatral de Ulay e Marina foi *Modus Vivendi (Modo de Viver)* em 1983, realizada também em vídeo em 1985. Com base na meditação Vipassana, a encenação mostrava a artista em pé sem se mover, envolvida por um enorme tecido verde, enquanto Ulay se apresentava deitado sobre caixas de papelão descrevendo tudo o que fazia naquele momento: permanecendo deitado, tocando, respirando, lembrando-se de coisas, pensando, movendo-se, se elevando e assim por diante. Pouco depois ele se levanta e caminha ao longo de um rolo de papel, que ele desenrola para revelar uma fotografia de dois esqueletos unidos. Então se levanta. Subitamente, Abramović levanta seus braços (WESTCOTT, 2010, p. 188). As posições de meditação deitada e em pé se fazem presentes. O relato das ações de Ulay, as quais normalmente não descrevemos, apenas executamos no cotidiano, atenta o destinatário para algo que ele mesmo realiza. Marina mostra-se na posição de resistência novamente, pois naturalmente o corpo não permanece estático. Para tal, demanda controle. O rolo de papel desenrolado, ao revelar a imagem dos esqueletos, apresenta uma narrativa visual. Ulay é a figura tridimensional dessa história cujo final é a morte, figurativizada pelos esqueletos, ao passo que Abramović rompe a sua estaticidade levantando os braços, uma expressão física de assombro ou rendição, e uma imagem disfórica. A cor verde simboliza a natureza, “é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida. Vixenu, que carrega o mundo, é representado sob a forma de uma tartaruga de cara verde.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 939). Como já mencionado anteriormente, Vixenu é a regeneração. O título refere-se à vida, mas as figuras plásticas apresentam o tema da morte. Observamos mais uma vez os valores continuidade e descontinuidade já apresentados em trabalhos precedentes.

Desde a vivência no deserto da Austrália, Mariana e Ulay buscam a inserção de pessoas de outras culturas em suas produções. Assim, a partir de *Nightsea Crossing* criaram *Nightsea Crossing/Conjunction (Travessia do Mar Noturna/Conjunção, fig. 39)* com a inclusão de um aborígine australiano e um lama tibetano à mesa, desta vez circular.

Conseguiram realizar a performance com apoio Museu Fodor, de Amsterdã. O trabalho se deu na cúpula de uma igreja luterana, durante quatro dias com 4h de duração. A primeira ao amanhecer, a segunda ao meio-dia, a terceira no pôr-do-sol e a quarta à meia noite (WESTCOTT, 2010, p. 175-177). Como na obra acima apontada, a passagem do tempo é trazida à luz de forma mais direta, com os períodos do dia marcados. A mesa com 4m de diâmetro foi coberta com folhas de ouro de 24 quilates, o de qualidade mais pura, e os quatro participantes foram dispostos nos quatro pontos cardeais (BIESENBACH, 2010, p. 144). Marina localizada no ponto cardeal leste sentou-se diante de Ulay, a oeste, e o lama tibetano localizado ao norte ficou em frente ao aborígine australiano, na direção sul. Tanto o lama quanto o aborígine dominam a alteração de estado mental para o mergulho em si mesmos, da ordem do imaterial; algo objetivado pelo casal na prática meditativa. Eles formavam um quadrado. No simbolismo cristão o quadrado simboliza a terra, e o círculo o celestial e o ouro sobre a mesa, como elementos conectados ao imaterial, conforme já mencionado em *Nightsea Crossing*. Ao somar ao título o termo conjunção, à travessia do mar noturna é acrescido o fazer compartilhado dos integrantes do trabalho. As cores da indumentária eram o laranja e o vermelho. Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 27) descrevem o primeiro como: “A meio caminho entre o amarelo e o vermelho. Entre o ouro celeste e o vermelho ctônico, esta cor simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido.”. O espírito é imaterial e a libido é o desejo pelo material. Sabe-se que cada corrente e templo budista usam cores diferentes, de modo que o vermelho e laranja da vestimenta do lama dizem respeito a sua escola, e como o sentido de sua escolha de vida faz-se prioritário, a cor vermelha estaria não atrelada ao material. Estaria mais próxima do sentido que a igreja cristã atribui ao vermelho, cor do divino. No caso de Ulay, que usava as mesmas cores do monge, elas são homologáveis: vermelho - material e laranja- imaterial. Marina e o aborígine estavam vestidos de laranja. A performance permite homologar o plano da expressão ao do conteúdo da seguinte maneira:

Mesa circular com ouro/aborígine/lama : Marina e Ulay :: imaterial : material

Figura 39



Nightsea Crossing Conjunction, 1983. Fonte: Biesenbach (2010, p. 99).

Observa-se *tableaux vivantes* em *Point of Contact*, *Rest Energy*, *Nightsea Crossing*, *Witnessing*, *Anima Mundi* e *Nightsea Crossing/Conjunction*. A obra seguinte, *Positive Zero (Zero Positivo)* de 1984 também era composta por *tableaux vivantes*, mas agora bem diferente dos já executados, pois neste evento foram criadas narrativas com conteúdos simbólicos que denotavam ilustrações das cartas de tarô e dramas arquetípicos entre homens e mulheres. Tratou-se de uma peça de teatro completa com seis lamas tibetanos, dois aborígenes e quatro homens com idades variadas da juventude à velhice (WESTCOTT, 2010, p. 209-212). Conforme Cohen (2004, p. 102):

[...] na *performance*, a ênfase se dá para a atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete de sua obra. Apesar da ênfase para a atuação a *performance* não é um teatro de ator, pois [...] o discurso da *performance* é o discurso da *mise-en-scène*, tornando o *performer* uma parte e nunca o todo do espetáculo (mesmo que ele esteja sozinho em cena, a iluminação, o som,

etc. serão tão importantes quanto ele – ele poderá ser todo enquanto criador mas não enquanto atuante).

É o que se explicita na performance teatral de Ulay e Marina, em que os participantes são apenas mais um elemento da ação. Nela os simbolismos já tão recorrentes em suas programações artísticas se mostram mais uma vez, assim como as figuras presentes: lamas, aborígenes e pessoas que fazem ver a passagem do tempo com idades diversas. O título zero positivo é um termo da matemática, mas o zero equivale ao vazio no budismo. “Segundo a escola budista do Meio, a vacuidade do discurso uma vez realizada introduz à experiência inefável da natureza do Buda.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 933). Na relação sintagmática com os lamas e aborígenes, a obra confirma o valor imaterial do enunciado, enquanto as figuras nas fases da vida se homologam ao material, perecível, de maneira a revelar o tema vida e morte.

Em 1987, Marina e Ulay realizaram *Die Mond, der Sonne (A lua, O sol)* uma série de três performances, sendo as duas primeiras na Suíça. Em Genebra, Ulay equilibra-se sentado sobre três cadeiras empilhadas uma sobre a outra, enquanto Marina se aproxima delas com movimentos lentos. Depois de 1h, Ulay perde o equilíbrio e cai. Em Berna, eles inseriram dois vasos iguais com seis pés de altura, sendo um com tratamento fosco e o outro com preto brilhante. A última da série foi executada em Santa Mônica, na Califórnia. Como em *Nightsea Crossing*, sentaram-se junto a uma mesa, com o diferencial de que o fim seria quando um dos dois se levantasse (WESTCOTT, 2010, p. 196). A designação da obra já aponta a oposição lua: *Yin*, noite, feminino (Marina) e sol: *Yang*, dia, masculino (Ulay), sendo *Yin* e *Yang* forças que se opõem, mas se complementam. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 969, grifo dos autores), o Yin e o Yang:

com o **Tao**, expressa todo o conjunto da ordenação do Mundo e do Espírito [...] embora representem dois contrários, jamais se põem de modo absoluto, pois entre eles sempre há um período de mutação que permite uma continuidade; tudo, homem, tempo, espaço, ora é **yin**, ora é **yang**: tudo tem a ver com os dois simultaneamente, por seu próprio futuro e seu dinamismo, com a sua dupla possibilidade de evolução e involução.

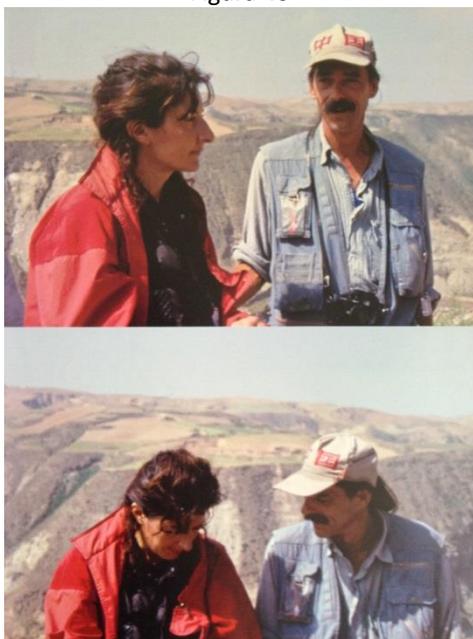
A continuidade da primeira ação aponta o equilíbrio como objeto-valor, uma vez que se faz presente para os dois *performers* para a manutenção, tanto de Ulay sobre as cadeiras, quanto do caminhar lento de Marina. A oposição do casal se mostra através da segurança da *performer*, cuja ação se dá no chão, enquanto a de seu parceiro compreende o risco. Na segunda ação, ao adicionarem os vasos, um fosco e um brilhante, reiteram a oposição já que o tratamento fosco absorve a luz (yin), ao passo que o brilhante reflete tudo o que está a sua volta (yang). O auge da porcelana chinesa se deu, dentre outros fatores, ao alcance da uniformidade da cor na Dinastia Song (960 - 1279), a preta sendo uma delas, tendo sido considerada a perfeição do equilíbrio do tempo de queima da argila em relação ao uso pigmento preto. A dimensão dos vasos, de cerca de 1,80m, logo alturas de pessoas, somada à cor preta, acresce maior peso visual ao trabalho com o sentido de estabilidade e imobilidade; o movimento se apresenta através do que aparece refletido. Na Califórnia, a ação cuja figuratividade era igual à de *Nightsea Crossing* muda de sentido com a nomenclatura da obra, que no conjunto aponta a oposição masculino/feminino e o tema da complementaridade. Contudo, ao optarem por revelar quem sai da performance primeiro, destacam a diferença, já que em *Nightsea Crossing* o público jamais presenciava o início ou o fim do trabalho.

Em 1980, quando o casal estava na Austrália, passou por experiências místicas e realizou premonições. Lá, no amplo espaço do deserto, Ulay teve a ideia de uma performance na Muralha da China. Marina e Ulay decidiram realizar uma ação, na qual Ulay começaria a caminhar a partir do extremo oeste da muralha e ela do extremo leste até se encontrarem no meio do caminho, onde se casariam. Enviaram uma proposta para este trabalho em 1983 para os curadores do Museu Fodor, Frank Lubbers e Tijmen van Grootheest (WESTCOTT, 2010, p. 181). Da ideia inicial até a autorização do governo chinês passaram-se sete anos (BIESENBACH, 2010, p. 146). O final da relação do casal e da dupla performática foi marcado pela ação de três meses, *The Great Walk (A Grande Caminhada, fig. 40)*, que consistiu em cada um deles caminhar um em direção ao outro a partir de cada uma das extremidades da muralha da China, e acabar no inicialmente idealizado casamento, mas tornado então encontro-ruptura, completando juntos

2.500km de percurso em 1988. A ação foi presenciada apenas pelos acompanhantes do governo chinês.

Depois da performance *The Great Walk*, Abramović retornou a Amsterdã para dedicar-se a projetos solo até retornar à China para gravar o filme da ação, de modo que o que temos é uma videoperformance. Devido às desavenças, o ex-casal foi filmado apresentando cada qual a sua versão da caminhada. Marina com toques barrocos usando a cor vermelha e empunhando uma bandeira da mesma cor, e Ulay com uma

Figura 40



The Great Walk, 1988. Fonte: Biesenbach (2010, p. 147).

visão minimalista na outra extremidade do local vestia e portava uma bandeira azul. O filme *The Great Walk: Lovers at the Brink* (*A Grande Caminhada: Amantes na fronteira*) foi realizado pelo escocês Murray Grigor. Na edição, o diretor consegue apresentá-los em suas caminhadas sempre sozinhos, como originalmente haviam idealizado, ocultando o séquito que os acompanhava. O filme foi mostrado no festival de Montreal em 1990 e caiu no esquecimento (WESTCOTT, 2010, p. 210-212). Percorrer a maior construção do homem implica em persistência, e o caminhar, uma das posições da meditação budista, se apresentou de novo. Ao

título original foi acrescido “Amantes na Fronteira”, termo que aponta a delimitação de áreas. Na narrativa filmada com a temática da ruptura do trabalho e da relação dos dois *performers* – fronteira, o objeto-valor de cumprir o percurso abarca o encontro, o qual corresponde à descontinuidade da dupla, de modo que mesmo separados no caminhar, no percurso da muralha ainda estavam juntos, na continuidade do fazer ser a mesma obra. A muralha da China levou cerca de 19 séculos para ser construída, comportando grande parte da história da China imperial. A incorporação da muralha como elemento plástico compreende os valores históricos, que dentro do evento de ruptura, enfatizam a história do casal e dupla de *performers*.

2.3. O corpo próprio nos discursos: 1988-2015

Encerrado o trabalho em dupla com Ulay, Abramović retomou seus trabalhos individuais em teatros, incluindo temáticas pessoais como o rompimento de seu relacionamento. Voltou-se para a exploração da energia através de sólidos minerais. Muitos deles haviam sido coletados pela artista na China. Ela os transformou em objetos-móveis interativos. Pesquisas de geologia e medicina chinesa serviram de base para a artista formular um sistema de correspondências entre os minerais e partes do corpo. O quartzo correspondendo aos olhos, a ametista às extremidades e aos dentes do siso, geodos ametistas ao útero, o ferro ao sangue e o cobre aos nervos. Essas pedras foram denominadas *transitory objects* (objetos transitórios, fig. 41) por serem descartados após as interações, sendo apenas um meio para manipular o público à meditação e ao rejuvenescimento da consciência, possuindo como objetivo final da artista a produção

Figura 41



Transitory Objects, detlhae da instalação de objetos transitórios no MONA. Fonte: *Transitory Objects* (2015).

de arte sem objetos. Segundo Abramović, no século XXI: “Não haverá esculturas, ou pinturas, ou instalações. Haverá apenas o artista em pé na frente do público, que estará desenvolvido o suficiente para receber uma mensagem ou energia.” (WESTCOTT, 2010, p. 212, tradução nossa).

Em 1989, Marina realizou uma exposição individual com três objetos transitórios em Londres, cada qual do tamanho de uma cama de solteiro, para que o público se deitasse sobre as pedras. Estas obras fazem a ponte com o trabalho de Joseph Beuys, o denominado artista xamã que a *performer* conheceu no início de sua carreira. Beuys ficou bastante conhecido pelo uso de materiais que proviam energia e aura protetora como o mel, o feltro e a gordura. Os objetos artísticos se fazem ser ao serem utilizados pelos destinatários, os quais se tornam então adjuvantes da obra. Ao analisarmos os componentes materiais dos trabalhos: as pedras, condutoras de energia, e os destinatários, estes últimos são muito

mais transitórios do que os objetos, que mesmo sendo descartados após seus usos (daí o título com a palavra transitórios), têm vida mais longa do que a dos interatores, que por isso correspondem à descontinuidade. O destinatário é manipulado a fazer, colocando o corpo na posição deitada de meditação, a qual é retomada de outras enunciações. Nota-se aí que os valores imaterial/continuidade e descontinuidade/material são homologáveis respectivamente às figuras dos objetos transitórios e do público participante, sendo o tema a energia.

Ainda em Londres, a artista recebeu a encomenda de um vídeo em parceria com o Charles Atlas (1958) para o programa *El arte de vídeo* da TV espanhola. Criaram *SSS* (fig. 42), retomando o uso de uma serpente píton como a figurativizada na performance *Three* (1978), quando ela e Ulay tentaram ganhar a atenção do réptil produzindo sons e movendo-



SSS, 1989. Fonte: MOMA (2007).

se com o corpo no chão. Na performance autobiográfica filmada de 6min, Marina narra a história de seu nascimento e apresenta lembranças de sua infância e família na Jugoslávia e suas produções artísticas realizadas com Ulay, enquanto ela desce escadas portando um vestido e um terno escuros. Em seguida aparecem imagens simbólicas e mitológicas de Abramović, esfregando vigorosamente seus pés com uma escova, entremeadas por *close-ups* de Marina portando um chapéu com o formato daqueles utilizados pelos faraós, mas com cobras deslizando sobre ele, o qual nos conduz à figura da Medusa. A sonoridade é composta pela voz de Abramović, pelo som de uma escova esfregando de forma agressiva e pelo canto de uma ária cantada por uma voz feminina. No final do vídeo Marina fala: "tempo passado, tempo presente" (MOMA, 2007), de modo a apontar a debragem espaço/temporal com os relatos de sua memória e o simbolismo da Medusa. Ela é uma das três irmãs górgonas na mitologia greco-romana. Elas possuíam um aspecto tão assustador que quem olhasse para elas era transformado

em pedra (HALL, 1994, p. 256). As górgonas têm poderes de atração e de monstruosidade:

Elas simbolizam *o inimigo a abater* [...] Euríade seria a perversão sexual; Esteno a perversão social; Medusa simbolizaria o princípio desses impulsos: o espiritual e o evolutivo, mas pervertido em *estagnação vaidosa*. Só se pode combater a culpabilidade originada da exaltação vaidosa dos desejos com um esforço no sentido de realizar a justa medida, a harmonia. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 477, grifos dos autores).

O simbolismo da escada, já apontado anteriormente³⁶, comporta a passagem do imaterial/céu para o material/terra. Concerne ao retorno ao passado figurativizado nas memórias narradas pela artista. Como “inimigo a abater”, a citação acima somada ao texto verbal, visual e sonoro da limpeza com a escova e ainda à ária cantada, cuja dramaticidade caracteriza a ópera, nos permite verificar que a temática do discurso é a da limpeza do passado, a purificação. Ao limpar seu corpo e mais precisamente seus pés, parte do nosso físico em contato mais próximo do solo, dos lugares por onde passamos, a destinadora reitera o sentido da libertação, a qual, conforme já mencionado sobre a meditação Vipassana, demanda o desprendimento das amarras mentais, que nos mantêm distantes da sabedoria e nos causam sofrimento. No final da obra o texto verbal "tempo passado, tempo presente" confirma a descontinuidade do conjunto.

A figura de Abramović com cobras resultou em uma série de performances intituladas *Dragon Heads (Cabeças de Dragão, fig. 43)* no início dos anos de 1990. A artista acreditava que as cobras se moviam conforme o fluxo de energia de seu corpo. Ela apresentou esta performance nos anos seguintes por galerias nos EUA e Europa (WESTCOTT, 2010, p. 217), com variações que revelam seu processo poético em mutação e, portanto, inacabamento da própria obra. A imagem constante nesse trabalho é a da destinadora envolvida pelas serpentes sem se mover para não correr o risco de ser estrangulada, sentada com a coluna ereta em uma cadeira com assento e encostos almofadados vermelhos e com braços, parecida com um trono. Em volta da

³⁶ Ver p. 93.

Figura 43



Dragon Heads, 1990. Fonte: *Dragon Heads* (1990).

artista blocos de gelo formando um círculo impediam que os répteis saíssem da área da ação artística, mantendo o público em segurança. A forma do assento e a postura da destinadora com os braços apoiados, além de sua figura maquiada, com vestido e meia calça pretos, em um modo formal de indumentária, correspondem ao valor do poder. O dragão, que figura no título, e as serpentes se relacionam simbolicamente. Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 349-350) explicam:

Como símbolo demoníaco, o dragão se identifica, na realidade com a serpente [...] As cabeças de dragões quebradas, as serpentes destruídas, são a vitória do Cristo sobre o mal. [...] Mas esses aspectos negativos não são os únicos nem os mais importantes. O simbolismo do dragão é ambivalente, o que, aliás, é expresso, no imaginário do Extremo Oriente, pela figura dos dois dragões que se afrontam, motivo que volta na Idade Média e, mais particularmente, no hermetismo europeu e muçulmano, onde essa confrontação assume aspecto análogo ao das serpentes no caduceu. É a neutralização das tendências adversas, do enxofre e do mercúrio alquímicos [...]

A imagem negativa do dragão ou serpente como forças do mal aponta a figura de Marina como o bem, a qual se mostra resistente e corajosa. No entanto, a ambivalência apontada acima revela o valor positivo dos dragões/serpentes como símbolos da “neutralização das tendências adversas”, ou seja, como descontinuidade do mal contínuo.

Dentre as variações do trabalho, a *performer* o realiza também nua com as mesmas figuras, e sentada nua sobre uma cama hospitalar, com o chão da galeria todo coberta de gelo (WESTCOTT, 2010, p. 217). Com a figuratividade da nudez, o corpo exposto sem revestimento da cultura altera a enunciação, a qual coloca a *performer* vulnerável entre o valor do poder que se faz ver pela forma do assento, restrito a uma minoria, relacionado à cultura e o poder da natureza. A performance com a cama hospitalar e o solo de gelo apresenta outros valores, resultantes da operação de debreagem espacial que conduz o destinatário ao hospital, o qual, junto com a imagem da nudez, tão empregada nas performances de Abramović, nos conduz ao espaço da doença, que em seu cerne, compreende o valor descontinuidade, sendo o tema morte comum às duas ações.

Outro objeto transitório foi criado em 1990, *Shoes for Departure* (*Sapatos para Partida*, fig. 44). Eram peças de ametista de 70 kg cada para serem calçadas (ABRAMOVIĆ, 2013). A artista fornecia instruções para o público: tirar seus calçados e calçar os sapatos de

Figura 44



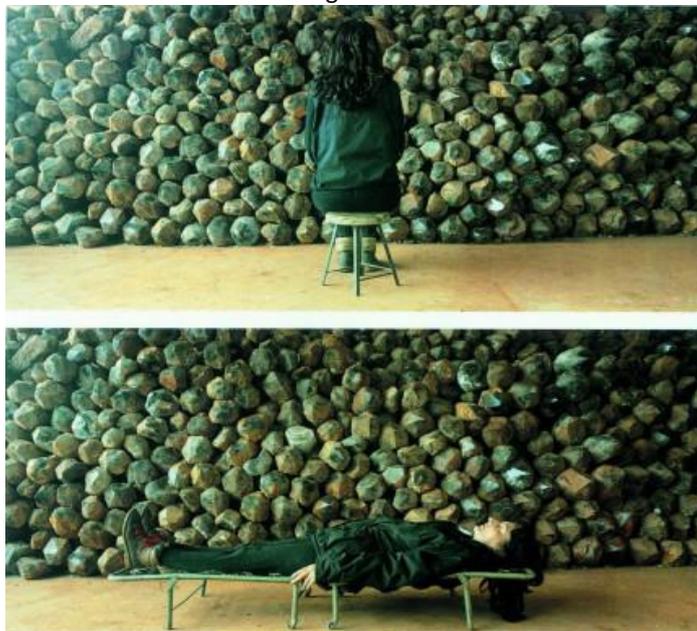
Shoes for Departure, 1990. Fonte: *Shoes for Departure* (1990).

crystal com os pés descalços; fechar os olhos, não se mover e realizar a partida (KAPLAN, 1999, p. 9). A manipulação para fazer fazer implica no contrato fiduciário e em um querer anteriores. A destinadora reitera a figura do mineral, elemento condutor. Poder-se-ia remeter aos sapatinhos de cristal de Cinderela no que concerne ao material, exceto que a forma pesada, apenas com um encavo para o destinatário encaixar seu pé, rompe com qualquer possibilidade de remeter ao conto de fadas. Ao calçar os calçados de cristal o

público não podia se mover, de modo que a partida presente na orientação de Abramović indicava a temática da viagem mental, a meditação do público em pé, de modo a explicitar o fazer mental imaterial, um movimento em oposição ao fazer do corpo estático, material.

Figura 45

Em *Waiting for an idea* (*Esperando por uma ideia*, fig. 45) realizada em 1991 no Brasil, Abramović passou 7h dentro de uma mina em Soledade. Em seguida, mais um dia dentro da mina, 1h fora da mina no mesmo local e 1h fora de uma mina em Marabá (BIESENBACH, 2010, p. 220), os quais resultaram



Waiting for an idea, 1991. Fonte: ABRAMOVIĆ (2013).

em registros fotográficos, que mostram a figura de Abramović meditando sentada e deitada cercada por minerais. A artista empreendeu uma viagem de três meses ao Brasil em busca de minerais e cristais para os objetos transitórios. Segundo a mesma (ABRAMOVIĆ, 2013): “fiquei com os mineiros brasileiros durante muito tempo. Extraí minerais, jade, hematita, sodalita, cristais, pedras, ímãs e assim por diante.”. Se as pedras são condutores de energia dentro das jazidas, Abramović coloca-se cercada delas. Na espera por uma ideia, a *performer* busca o local de origem desses condutores de energia enquanto medita. Os valores imaterial e material se fazem ver homologados respectivamente às pedras e à artista.

Abramović continuou a produzir uma série de objetos transitórios em 1992, que consistiram em geodos sustentados por três pés de ferro com altura suficiente para um adulto postar-se em pé sob eles, com a cavidade do mineral voltada para a cabeça do

Figura 46



Inner Sky, 1992. Fonte: Inner Sky (1992).

participante. Foram intitulados *Inner Sky* (*Céu Interior*, fig. 46). As pedras são deslocadas de seu espaço usual de visualização, no solo, e tornam-se o céu. Ao olhar para cima, o interator volta-se para o céu de ametista, cujos brilhos do material têm o efeito brilhante como o das estrelas. As pedras escolhidas retêm a energia do público. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 45) a ametista “é uma pedra de temperança que protege contra toda embriaguez”. Estado resultante do excesso e que provoca descontrole.

O fazer meditativo é mais uma vez o fazer programado pela artista. O título traz o valor positivo do céu, o qual assim como o nosso interior, não é palpável. É espaço aberto, imensidão, imaterial

com a palavra interior, enquanto a pedra tornada céu é o palpável, que embora material, conduz energia - imaterial, valores recorrentes na obra da artista.

Concomitantemente Abramović, voltou-se para uma grande produção, *The Biography* (*A Biografia*), mais um trabalho elaborado com Charles Atlas para ser apresentado em teatros (WESTCOTT, 2010, p. 231). Refeita em 1995 e 1996, foi intitulada *The Biography Remix* (fig. 47) em 2004 na parceria com Michael Laub (BIESENBACH, 2010, p.19). Observa-se a retomada de lembranças de sua vida, algo iniciado na obra *SSS*. Conforme Richards (2010, p. 23, tradução nossa):

Os elementos-chave de todos os eventos importantes e performances de sua vida estiveram presentes. É uma obra que ela refaz continuamente, acrescentando novos elementos a cada vez, refletindo sua mudança incessante e seu desenvolvimento como artista. Na mais recente dessas performances, intitulada *Biography Remix* (*Biografia Remix*) em Avignon 2005, ela incluiu jovens artistas para substituí-la em determinadas partes.

A versão de 1992 foi apresentada em Madri, Viena, Frankfurt, Berlin, Antuérpia, Santa Fé, Groningen, Valência, Ljubljana e na 9ª edição da Documenta de Kassel. Além de refazer performances marcantes de sua

Figura 47



The Biography Remix, 2004. Fonte: BULGARI (2004).

trajetória, tais como *Rest Energy* e *Anima Mundi*, mostra a sua origem e pais militares sérvios. Trata-se, pois, de uma obra que continuamente incorpora elementos vivenciados por Marina.

Refazer performances concebidas para espaços expositivos no palco de teatro resulta em uma interação em que, com uma outra proxêmica, a interação física destinador/destinatário torna-se mais distante pela divisão entre o espaço do palco e dos assentos, os quais implicam em maior estaticidade do público ao interagir apenas visualmente. A artista retoma obras que tratam da resistência, do risco e do equilíbrio, assim como torna pública a vida amorosa e familiar, ao trazer no discurso verbal e/ou plástico, Ulay e seus pais. Ao reperformar ou fazer reperformar obras passadas, faz uso da debreagem espaço/temporal, nos conduzindo para alhures e ontem. Os valores fundamentais apresentados nessa ação em atualização apresentam, portanto, continuidade e descontinuidade.

Em 1993, Abramović realiza *Becoming visible* (*Tornando-se visível*, fig. 48) em que ela mesma figura. Ela retoma o uso da serpente que se mostra em *Nightsea Crossing*, *SSS*, *Three* e *Dragon Heads*. Os vídeos enquadram os répteis se entrelaçando sobre sua cabeça (RICHARDS, 2010. p. 69). Em todos os registros, Marina figura maquiada com batom vermelho e difere pela leve mudança de posição de sua cabeça; ora olha para a câmera, para os destinatários, estabelecendo a comunicação eu/tu, ora olha para os lados, ou seja, produz o efeito de sentido ora de proximidade, ora de distanciamento. A

Figura 48



Becoming visible, 1993. Fonte: *Becoming visible* (2013).

artista porta um chapéu preto com adornos pretos e dourados, que tem as formas da coroa que figura no busto da rainha egípcia Nefertiti, esposa do faraó egípcio Aqueenáton. O capelo da rainha apresenta uma serpente no centro. No Egito, “a serpente aparece como a grande regeneradora e iniciadora, a senhora do *ventre do mundo*, e como o próprio ventre, ao mesmo tempo que inimigo – no sentido dialético do termo – do sol e assim, da luz: portanto, da parte espiritual do homem.” (CHEVALIER, GHERBRANT, 1999, p. 818, grifo dos autores). Conduz-nos da mesma maneira à figura de Cleópatra, cuja morte se deu com a picada da serpente, motivo pelo qual um dos seus simbolismos é a morte (HALL, 1994, p. 349). Estes sentidos revelam-se então tanto como regeneração (vida), quanto como fim (morte). As imagens aparecem nos oito televisores dispostos em círculo, os quais estão apoiados sobre mesas de madeira, sendo que cada um dos pés das mesas estava fincado sobre diferentes tipos de cristais. O título da obra, *Becoming visible* revela a transformação de estado, do invisível, do oculto para o visível. O destinatário entra em contato apenas com as cabeças da artista, cujos corpos seriam as mesas e os pés seriam os cristais. Ele é manipulado a circular a obra para apreender o todo, a fisicalidade, neste caso a cabeça de Marina, que é virtual,

uma imagem imaterial, ao passo que o resto de seu “corpo” é composto de materiais da natureza: a mesa de madeira com os pés de pedras. A obra faz ver o sentido dialético da serpente com a temática vida e morte, que na relação sintagmática com os demais elementos da obra faz ver os valores material e imaterial.

Suas origens, as quais já haviam sido apresentadas em *Rhythm 5*, em *Lips of Thomas* com a estrela de cinco pontas e em *SSS*, em *Biography* com a história de sua família na Jugoslávia, aparecem novamente em *Delusional (Delirante)*. Segundo o Novíssimo Aulete, delirante é definido pelo que “está em estado de confusão ou perturbação mental caracterizado por delírios e alucinações”, também “se caracteriza pela falta de lógica” e é popularmente conhecido como o que “é extraordinário, fantástico” (GEIGER, 2011, p. 443). Tratou-se de um trabalho em cinco atos apresentado no Theater am Turm, teatro municipal de Frankfurt, em 1994 e realizado junto com Charles Atlas. Para tal, ambos haviam viajado à Sérvia para entrevistar os pais de Marina. Cada uma das cinco partes recebeu um título e encenação próprios: *The Mother (A Mãe)*, *The Rat Queen (A Rainha Rata)*, *The Father (O Pai)*, *The Rat Disco (O Disco de Rato)* and *The Conclusion (A Conclusão)* (RICHARDS, 2010, p. 25).

No primeiro ato, *The Mother*, a artista aparecia deitada em um colchão de gelo sobre uma cama de metal. Ao fundo do palco era projetada a entrevista realizada com a sua mãe Danica, intercalada pelo relato de Marina sobre a sua infância. O chão do palco de plexiglass estava coberto com lona. Em seguida, uma música folclórica húngara começa a tocar e Abramović levanta-se e dança até a exaustão, para deitar-se novamente na cama onde se encontrava. Então *The Rat Queen* se inicia com um vídeo, no qual a artista aparece vestida com jaleco branco, proferindo uma palestra sobre a reprodução de ratos. Compara o número de ratos por pessoas de Nova York e Belgrado, havendo de seis a oito ratos por pessoa na primeira cidade, enquanto na segunda há 25 por pessoa. A seguir, em *The Father*, ao mesmo tempo em que era apresentado o vídeo de seu pai Vojo, Marina se troca. Veste um traje justo de plástico transparente, de uma designer conhecida do cenário noturno da década de 1980, Leigh Bowery. A vestimenta também se estica sobre o rosto da *performer*, parecendo sufocá-la. Em *The Rat Disco*, a artista dá prosseguimento ao trabalho, arrancando a lona que cobre o palco. Desvela 150 ratos pretos de plástico e os deixa no palco ao som de uma música. Despe-se e nua abre um

alçapão por onde se rasteja. Espelhos dispostos estrategicamente fazem parecer que ela circula entre os ratos do ponto de vista do público. Por fim, em *The Conclusion*, a artista aparece em pé nua, comendo uma cebola inteira crua com casca, enquanto a narração apresenta sua imagem de felicidade (WESTCOTT, 2010, p. 237; RICHARDS, 2010, p. 25, 26³⁷).

O percurso narrativo de *Delusional* compreendeu programas narrativos com valores disfóricos, conforme se segue. A cama, objeto de repouso, de descanso, é apresentada com a pedra de gelo que é gelada e dura e gera desconforto no lugar do colchão, objeto confortável e que esquenta em contato com o nosso corpo. A música folclórica tem um sentido político, uma vez que sob a liderança de Slobodan Milošević o folclore foi altamente valorizado, e a figura eufórica da artista contrastava com os relatos da mãe sobre sua vida, força e controle. A comparação do número de ratos por habitante entre as cidades de Nova York e Belgrado aponta a cidade símbolo dos EUA, país democrático e exemplo do capitalismo, na época sob o governo de Bill Clinton, de modo positivo em relação a Belgrado, capital da Iugoslávia, de regime socialista. Os vídeos com relatos dos pais de Marina revelam a importância política da Sérvia na vida da artista. Os pais de Abramović se conheceram quando apoiavam o antifascismo e a revolução. Acreditavam que o comunismo era o futuro e alcançaram posição militar proeminente na República Federal Socialista da Iugoslávia sob o governo de Tito (HOPTMAN, 2002, p. 330). O fato de ambos serem militares de alta posição na Sérvia é relevante para esse enunciado político. O contexto também é fornecido ao destinatário com o vídeo do pai da artista, o qual nas filmagens relatou momentos de guerra, lembranças de batalha e de morte. Tratava-se do momento da troca de indumentária, que assim como o “colchão” de gelo, rompia com sua função primeira; ao invés de cobrir o corpo, a vestimenta o revelava com a transparência, e ao cobrir seu rosto trazia o efeito de sentido de sufocamento. Embora houvesse o valor positivo da designer do traje, o sentido disfórico do conjunto de vídeos com relatos pesados e o desconforto do corpo da artista era predominante. A ação seguinte de revelar os ratos sob a lona e despír-se apontam para o sentido do fazer ver e o de liberdade de seu corpo nu. O valor negativo das figuras dos ratos em

³⁷ Detalhes diferentes aparecem nas descrições de Westcott e Richards, complementando-se.

quantidade, e em seguida pela artista se fazer ver nua junto deles, produziu o efeito de sentido de vulnerabilidade.

Abramović é a artista sérvia mais conhecida no mundo artístico, de modo que sua figura nua corresponde à Sérvia, a qual é desvelada em situação disfórica com os ratos. Tratou-se de uma obra crítica cuja temática eleita dizia respeito ao momento histórico, uma vez que a obra foi realizada durante a Guerra da Bósnia (1992-95), quando suprimentos faltavam para a população, o clima de tensão e as situações violentas integravam o cotidiano local. Assim, a temática

das condições de vida nesse contexto, cujas figuras que deveriam oferecer proteção oferecem desconforto, no caso da cama, e perigo no caso da indumentária sufocante, a qual somada à figura dos ratos amplia o sentido disfórico, ocasionam que o título condiga mais com o

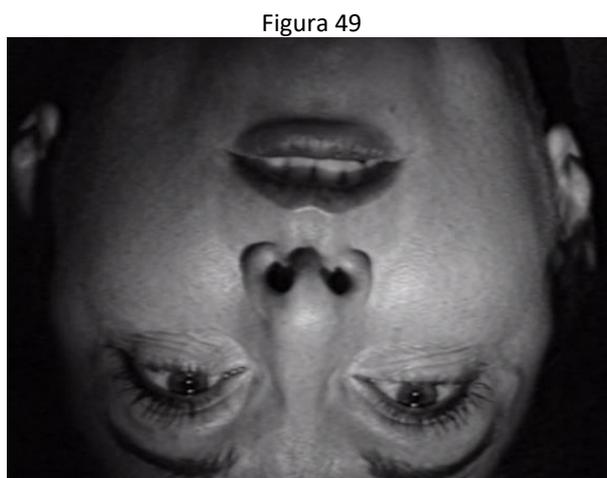


Image of Happiness, 1996. Fonte: *Image of Happiness* (1996).

significado de falta de lógica da própria guerra. No final do trabalho, Abramović apresenta *Image of Happiness* (*Imagem da Felicidade*, fig. 49) posteriormente apresentada isoladamente em 1996, exposta como uma videoperformance.

Na década de 1990, Abramović realiza uma série de videoperformances e instalações que retomam figuras de trabalhos anteriores. O plano da expressão desses trabalhos compreende parte do corpo da artista em suas ações físicas, acompanhadas de textos verbais com a sua voz ao fundo. A diferença, além do fato de *Image of Happiness* ser um excerto de *Delusional*, é que em 1996 Abramović se pendura de cabeça para baixo e utiliza a linguagem da videoperformance. O sangue vai se concentrando em sua cabeça devido à posição do corpo ao longo da ação, até a artista atingir seu limite físico, enquanto repete sua imagem de história da felicidade:

Estou grávida, sentada na cadeira de balanço ao lado da lareira fazendo bordados. Meu marido é um mineiro de carvão. É o fim da tarde, ele está voltando para casa. Ele abriu a porta e ficou lá de pé coberto com pó de carvão, sujeira e suor. Lentamente eu me levanto. Vou para o armário e da pilha eu tiro uma camisa branca recém-passada. Eu vou até a geladeira e pego um copo de leite frio. Com a mão direita, ele toma o leite e a mão esquerda, ele deposita sobre o meu estômago delicadamente, delicadamente... Imagem de felicidade. (BIESENBACH, 2010, p. 154, tradução nossa).

No final da obra *Delusional*, Marina come a cebola crua com casca enquanto é apresentado o texto acima. Comer a cebola com casca a faz chorar, e novamente o sentido disfórico aparece como valor oposto ao do texto verbal, com a cena confortável e acolhedora. A imagem eufórica que geralmente temos em relação ao corpo compreende seu relaxamento e satisfação. Em *Image of Happiness* como trabalho autônomo, o corpo de cabeça para baixo foi colocado em posição bem diversa do usual no que concerne a uma imagem eufórica. O texto verbal repetido também contrasta com a figura do corpo, pois não condiz com uma posição confortável para qualquer um, muito menos para uma grávida. A artista faz ver a separação entre corpo e mente ao mostrar os valores opostos do conforto e desconforto, respectivamente com as figuras “sentada na cadeira de balanço fazendo bordados” e a figura do corpo dependurado ao contrário. Se no plano da expressão visual o enunciado apresenta a espera relacionada ao limite físico com valor negativo, no plano da expressão verbal a espera está atrelada a um valor positivo. O título aponta a felicidade apenas no texto verbal repetido continuamente, o qual traz figuras de um casal amoroso em cenas passíveis de serem realizadas no cotidiano e que divergem da posição física de Abramović, promovendo o efeito de sentido de separação entre corpo-disforia e mente-euforia.

The Onion (A Cebola, fig. 50), que aparece ao final de *Delusional*, também torna-se uma videoperformance que enquadra a cabeça de Marina. A posição da câmera a coloca em disposição superior a do destinatário. Do resto do corpo podemos ver apenas a sua mão esquerda com unhas pintadas de vermelho, trazendo uma grande cebola com casca. Enquanto a artista olha para cima sob um fundo de céu azul visível pelo posicionamento da câmera disposta abaixo da cabeça de Abramović, ela lentamente começa a comer a cebola enquanto o texto verbal gravado apresenta:

Estou cansada de trocar aviões tantas vezes, da espera nas salas de espera, estações de ônibus, estações de trens, aeroportos. Estou cansada de esperar em intermináveis controles de passaportes. Compras rápidas em shopping centers. Estou cansada de mais decisões de carreira, aberturas de museus e galerias, recepções intermináveis, ficando por perto com um singelo copo de água, fingindo que eu estou interessada na conversa. Estou cansada de ataques de enxaquecas, só quartos de hotel, serviço de quartos, chamadas telefônicas de longa distância, filmes de TV ruins. Estou cansada de me apaixonar sempre pelo homem errado. Estou cansada de envergonhar por causa do meu nariz ser muito grande, da minha bunda sendo muito grande. Envergonhada pela guerra na Iugoslávia. Eu quero ir embora, para algum lugar tão longe que nada importe mais. Eu quero entender e ver claramente o que está por trás de tudo isso. Eu quero não querer mais. (BIESENBACH, 2010, p. 156, tradução nossa).

Figura 50



The Onion, 1995. Fonte: *The Onion* (1995).

O sentido de proximidade com o destinatário se dá pelo texto verbal na forma de desabafo, o que se dará também em trabalhos posteriores. A palavra cansaço é reiterada ao longo do texto, de modo assinalar o tema do cansaço. Abramović inclui a crítica ao seu próprio corpo no texto verbal, expõe suas fraquezas e finaliza o texto de modo

contraditório com a última frase. A cebola é formada por camadas, e ao morder e mastigá-las, algo que causa desconforto e provoca as lágrimas, o valor disfórico se faz ver novamente, ao passo que o céu azul exterior à artista, situado no fundo da cena, corresponde ao valor eufórico. Nota-se a retomada da figura céu presente no título *Inner Sky*, mas neste caso, o céu é externo.

Abramović empreende a série de três videoperformances *Cleaning the Mirror* (*Limpendo o Espelho*) em 1995. O título traz novamente a figura da limpeza, forma de meditação aqui retomada. Para o Budismo, o corpo é o templo. Na formação dos monges eles devem se confrontar com a morte, ou seja, se libertar do medo dela. O espelho é um objeto que reflete o que está diante dele, permite que nos vejamos, nos enfrentemos. *Cleaning the Mirror I* (fig. 51), de 3h, consistiu em cinco monitores

empilhados um sobre o outro. Cada qual apresentava a figura da artista limpando com água, sabão e uma escova partes do esqueleto humano depositado em seu colo na

Figura 51



Cleaning the Mirror I, 1995. Fonte: *Cleaning the Mirror I* (1995).

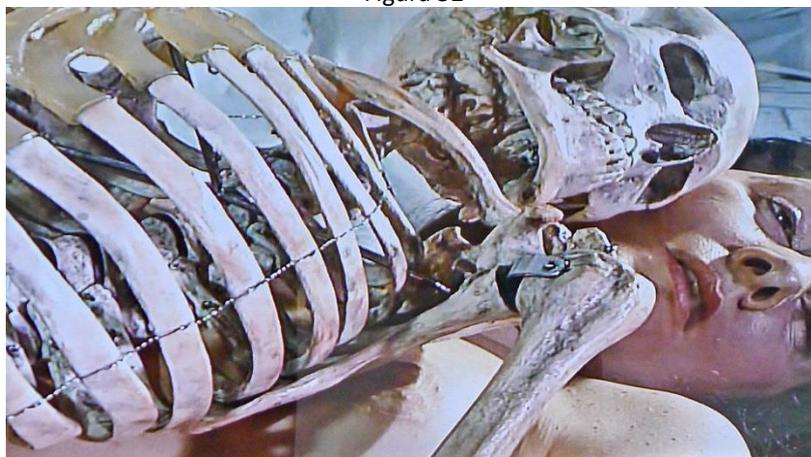
ordem dos monitores de cima para baixo: cabeça, peito, mãos, quadril, pés. Conforme Nancy Spector (2016, tradução nossa): “Rica em metáfora, esta ação de três horas lembra, entre outras coisas, ritos de morte tibetanos que preparam os discípulos para se tornarem um com suas próprias mortalidades.”. A sequência de monitores empilhada manipula o público a olhar para os recortes selecionados pela destinadora, focando nos membros por ela destacados. Se fossem apresentadas em uma única imagem, seria possibilitado ao destinatário

olhar para a parte de corpo que quisesse. O título dado à obra, a limpeza do espelho, aporta o efeito de sentido da limpeza do corpo sem carne, morto, com os valores vida/continuidade e morte/descontinuidade homologáveis respectivamente às figuras da artista e do esqueleto.

Cleaning the Mirror II (fig. 52), de 90 min, foi apresentada em um único monitor. Marina aparece nua deitada no chão, em posição de meditação. Sobre seu corpo encontra-se

um esqueleto. Ela inspira e expira intensamente de modo a mover o esqueleto sobre ela, fazendo-o parecer estar vivo. Tanto o crânio quanto a cabeça da artista estão voltados para a

Figura 52



Cleaning the Mirror II, 1995. Fonte: *Cleaning the Mirror II* (1995).

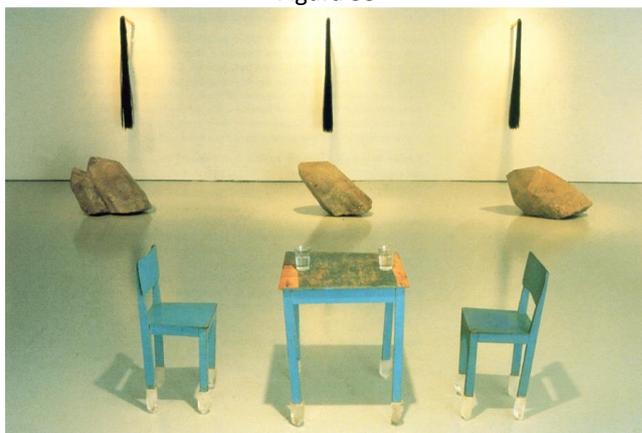
mesma direção. Em seguida é focado o rosto de Abramović, com olhos sonolentos, e os movimentos do crânio que a acompanham. Outra tomada ainda mais próxima revela parte do crânio e o olho esquerdo da artista. Um novo rosto se faz ver com a imagem da cavidade nasal do crânio, mais seus dentes e o olho da *performer*. A respiração pesada continua e os dedos da artista afastam o crânio de sua face. Por fim, a imagem fecha em sua boca, cujos lábios e dentes estão umedecidos, contrastando com a secura do crânio sobre seu físico (LIMA, 1995). Os valores de vida/continuidade e morte/descontinuidade apresentam-se mais uma vez nesse trabalho, sendo que a nomeação recupera a temática da meditação da obra precedente, que também se fará ver na seguinte.

Cleaning the Mirror III finalizou a série. Foi realizada com objetos rituais selecionados pela artista do acervo do Pitt Rivers Museum de Oxford. Partes de um íbis mumificado do Egito, um par de sapatos kadashi de aborígenes australianos feitos de pena e utilizados por curandeiros, uma mandrágora da Itália, uma caixa mágica de remédios da Nigéria, um antigo espelho de pedra e uma garrafa de mercúrio com uma bruxa presa da cidade de Hove, Sussex, integravam a obra. Cada objeto era trazido separadamente em uma caixa escura por um assistente da *performer* e depositado sobre a mesa diante da qual estava sentada. Em seguida, Marina a colocava suas mãos acima do objeto para expor-se à energia acumulada dele, como um xamã. Assim como os *transitory objects*, os artefatos são tratados como condutores de energia (RICHARDS, 2010, p. 28; WESTCOTT, 2010, p. 243). Diferentemente das duas obras anteriores da série, nessa última as figuras que compunham o trabalho estavam atrelados à cura e à magia. O íbis mumificado é um dos símbolos de Thot, o deus sábio e mágico, mestre das palavras divinas para os egípcios (ÉTIENNE, 1998, p. 45). Os sapatos australianos eram utilizados por curandeiros. A mandrágora é utilizada dentre outras coisas como remédio, além de possuir efeitos mágicos (LEXIKON, 2013, p. 133). A bruxa está relacionada à magia. O mercúrio, além do uso medicinal, também é utilizado na fabricação de espelhos.

A obra traz elementos simbólicos, sem cujo conhecimento prévio o destinatário pode apreender o efeito de sentido ao menos de algo imaterial presente no trabalho. Isso se deve ao posicionamento das mãos da artista, as quais não tocam os objetos. As figuras do plano da expressão são homologáveis como se segue: interação de Marina com os objetos em busca de energia ao sentir se homologam ao imaterial, e a artista e os

objetos ao valor material. No mesmo ano Abramović realiza a instalação *God punishing* (*Castigo de Deus*, fig. 53). Ela dispôs cinco grandes blocos de cristal, e a certa distância de cada um deles, longas meadas de cabelo de virgens coreanas junto a uma parede branca. Em frente a esses objetos se encontravam uma mesa com dois copos com água e duas cadeiras, uma de frente para a outra. Trata-se de um trabalho interdiscursivo, baseado na história do rei Salomão, cujos navios foram destruídos no mar, e que de tão aborrecido com a perda, ordenou que seu exército chicoteasse o mar 385 vezes. Os cristais representam o mar em um estado congelado, e o cabelo e o cobre, os chicotes.

Figura 53



God punishing, 1995. Fonte: Kaplan (1999, p. 9).

O público era convidado a chicotear o cristal. (RICHARDS, 2010, p. 55). Em entrevista a Kaplan (1999, p. 9), Abramović revelou: “É importante que os chicotes sejam feitos de cabelo porque nós somos os deuses e só podemos punir o mar com o nosso corpo.”. Além do querer fazer e do

fazer fazer, Abramović coloca-se no mesmo papel do rei Salomão, e os destinatários no do exército. Observa-se as figuras da mesa e das cadeiras dispostas à maneira de *Nightsea Crossing*, mas aqui os assentos vazios destacam a ausência, os mortos dos navios. Os pés desses móveis tinham em sua base cristais, como as mesas de *Becoming visible*. Figuram como a água sólida que engoliu os desaparecidos, e correspondem à natureza. O trabalho nos permite homologar as cadeiras vazias à morte/descontinuidade, enquanto o público participante em ação com os cabelos é homologável à vida/continuidade, valores reiterados ao longo da produção da artista.

Cleaning the House (*Limpendo a Casa*) foi executada no final de 1995 no subsolo da galeria Sean Kelly. Cercada por ossos de vaca com restos de carne, em estado de putrefação e cartilagem, o odor extrapolava o andar. Abramović os esfregou por 2h, não contendo gemidos de repulsa por conta do cheiro. Os ossos humanos que aparecem em *Cleaning the Mirror I* e *II* dão lugar aqui aos ossos de vaca. Mais uma vez a limpeza contumaz da meditação aparece. Como já citado, para o budismo o corpo é a casa, de

modo que limpar a casa é limpar o corpo. A ação da limpeza está relacionada ao esvaziamento mental pelo fazer repetitivo. Podemos assim homologar as figuras da obra, sendo o valor vida/material correspondentes à Marina e morte/imaterial à ação da limpeza dos ossos.

A instalação multimídia *In Between* (*Entre*, fig. 54) foi um projeto de 1996 que apresentou inovações no trabalho de Abramović. A primeira diz respeito a uma prescrição. Para acessar a sala onde se encontrava seu vídeo, os destinatários deviam assinar um contrato, no qual se comprometiam a permanecer no local por 40min. Após o contrato assinado, os mesmos eram fixados à parede da sala com adesivos e os participantes recebiam vendas e fones de ouvido. A segunda diz respeito à ausência física de Marina e à ação dos participantes. O público adentrava a sala onde havia cadeiras dispostas. Colocavam suas vendas e seus fones. A artista se presentificava somente em vídeo, com uma voz tranquila, comandando os participantes a relaxar, inspirar e expirar vagarosamente. Na saída, os destinatários recebiam um certificado, no qual a artista agradecia pelo tempo disponibilizado e pela confiança (LIMA, 1996). Na biografia sobre a artista, Westcott (2010, p. 249, grifo do autor, tradução nossa) descreve o vídeo exibido após

o exercício respiratório: “Ela traça linhas com uma agulha sobre suas mãos e pescoço, espetando seu dedo e espalhando o sangue, e então há uma ‘ajudante’ que segura a agulha o mais próximo possível do seu inflexível olho aberto”.

Figura 54



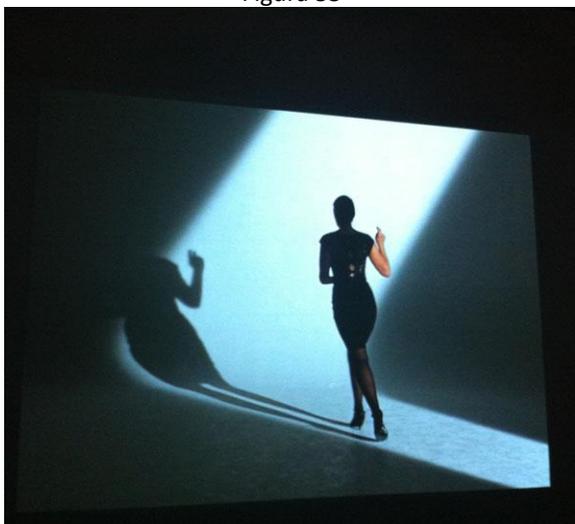
Cena do vídeo da instalação *In Between*, 1996. Fonte: *In Between* (2012).

A obra destaca-se pelo contrato material proposto pela artista para os destinatários, que se apresentou como condição para que o destinatário a vivenciasse. A prescrição temporal simultaneamente afastava o visitante mais apressado e instigava a curiosidade dos destinatários. O isolamento sonoro compreende o direcionamento para o ouvir e ver individualmente. Ao trabalhar a respiração dos visitantes antes do vídeo, ela os retira

do tempo cotidiano, conduzindo-os a outro estado de concentração e ao relaxamento. Trata-se da meditação na posição sentada. Prepara os destinatários para o que vem em seguida, assistir imagens que provocam tensão, que remetem à dor, com a agulha desenhando no corpo e o sangue e a aflição provocada pela agulha próxima ao olho, com enquadramento apenas no mesmo, sem o rosto todo, evocando o risco tão recorrente na produção da artista. Nas figuras presentes no enunciado, o título da obra aponta o intermediário, a voz e a imagem de Marina evocam o estado de relaxamento e as cenas produzem o efeito de tensão nos participantes. Destarte verificamos os valores tensão e relaxamento com o tema ruptura de estado dos participantes na obra.

A videoperformance *Insomnia (Insônia, fig. 55)* é um dos cinco trabalhos que fazem parte da instalação de *Spirit House (Casa do Espírito)*, apresentada no matadouro municipal de Portugal de 1997. Abramović dança ao som de um tango árabe com um vestido preto e salto alto e cabelos pretos durante 12min. Ora podemos ver apenas a sua silhueta contra luz, ora ela com a sua sombra (LIMA, 1997c)³⁸. Na sintagmática, a nomeação da obra mais a ação realizada da dança sensual apontam um estado

Figura 55



Insomnia, 1997. Fonte: *Insomnia* (1997).

intermediário de consciência, quando temos sono, mas não conseguimos dormir. O corpo material de Marina executa a dança sensual continuamente, figura correspondente ao valor material com o corpo imaterial de sua sombra, essa última é elemento já encontrado em trabalhos com Ulay. Destacam-se os contrastes de luz e sombra, os quais ressaltam o corpo e a sombra na área desenhada de luz.

Em *Luminosity (Luminosidade, fig. 56)*, de 2h, a artista figura nua buscando manter-se equilibrada e estática sobre um assento de bicicleta, com seus braços abertos, erguidos e paralelos ao chão, enquanto uma luz aumenta gradativamente em intensidade no

³⁸ Apresentada novamente mais tarde apenas com três as primeiras videoperformances do conjunto mencionado acima, as quais também são exibidas em outros agrupamentos de obras separadamente.

espaço. Nesse trabalho Abramović fixa o olhar em um ponto (RICHARDS, 2010, p. 29-30; BIESENBACH, 2010, p. 158). Nas duas últimas obras encontramos a figura da luz e da sombra e procedimentos que demandam o equilíbrio; na dança do tango de salto alto, com movimentos programados, e o manter-se na mesma posição em *Luminosity*. Além de claridade, luminosidade também significa lucidez. Assim, a luz e a sombra podem ser homologadas ao valor imaterial, ao passo que a imagem de Abramović ao material.

Figura 56



Luminosity, 1997. Fonte: *Luminosity* (1997).

Figura 57



Dissolution, 1997. Fonte: *Dissolution* (1997).

A resistência à dor é convocada na terceira obra, a videoperformance *Dissolution* (*Dissolução*, fig. 57). Vestindo apenas uma calça preta e com os cabelos presos com um coque, durante 15min a artista se ajoitou nas costas, ajoelhada no chão até que não sentisse mais dor (BIESENBACH, 2010, p. 158). O nome do trabalho apresenta o objeto-valor do programa

narrativo: a dissolução da dor. A transformação do estado do sentir para o não sentir condiz outra vez com as atividades realizadas no budismo para alcançar o desprendimento material em busca do imaterial.

Em *Dozing Consciousness* (*Aplanando a Consciência*, fig. 58), de 7min e 1s, apenas a cabeça da artista é enquadrada. A imagem de seu rosto aparece, enterrado em cristais de quartzo, acompanhada do som de sua pesada respiração. A cada inspirar e expirar, Abramović movimenta a pilha de cristais que a recobrem e partes do seu rosto são descobertos (LIMA, 1997a). Se nas três obras anteriores o corpo figura por inteiro, aqui

Figura 58



Dozing Consciousness, 1997. Fonte: *Dozing Consciousness* (1997).

somente o rosto é enquadrado com a artista em repouso, de olhos fechados, e conforme o nome da obra, na atividade voltada ao imaterial, ao trabalhar o estado mental. Os cristais, elementos de retenção de energia e figuras recorrentes na obra de Abramović, dominam a composição.

Lost Souls (Almas Perdidas, fig. 59) exhibe Marina muito lentamente cobrindo seus olhos abertos com as duas mãos, que se dirigem ao destinatário. A ação é tão lenta que o espectador pode até não notar as mãos em movimento. Enquanto as mãos cobrem os olhos, a luz também começa a se alterar. Inicialmente focada nos olhos da artista, muda de intensidade e de direção, até que ao final Abramović torna-se uma silhueta³⁹ (LIMA, 1997b). A vagarosa transformação da relação eu/tu com o destinatário dá lugar à relação eu/ele, na medida em que a luz dirigida ao olhar da artista é desviada para outra

Figura 59



Lost Souls, 1997. Fonte: *Lost Souls* (1997).

direção. Cobrir os próprios olhos é não querer ver. Ao analisarmos a sintagmática do título com as imagens, podemos assinalar o não ver atrelado às almas perdidas, trabalho no qual a luz dá lugar à sombra, de modo a dialogar figurativamente com *Insomnia* e *Luminosity*. Assim são reiterados os valores presentes nas obras anteriores.

O conjunto de *Spirit House* apresenta o corpo da artista de vários pontos de vista: em *Insomnia*, o corpo todo de Abramović vestido, calçada em silhueta e em movimento; em *Luminosity*, o corpo nu e estático em equilíbrio; em *Dissolution*, o tronco está nu e Marina está de costas em movimento; tanto em *Dozing Consciousness* quanto em *Lost Souls*, o foco é a cabeça, respectivamente com olhos fechados e com olhos abertos. Como casa do espírito, verificamos que a casa é o corpo em diferentes estados: movimento rápido, em repouso, em movimento lento. Aqui podemos ver também as posições de meditação, em pé, ajoelhada nesse caso (ou sentada) e em pé. A busca

³⁹ Originalmente exibidos como partes da instalação *Spirit House*, *Dozing Consciousness* e *Lost Souls* integram atualmente a instalação de 16 vídeos: *Abramovic Video Portrait Gallery (Galeria de Retrato em Vídeo)*, 1975-2002.

espiritual atrelada ao budismo e já recorrente na produção de Abramović revela-se como tema, e o valor positivo imaterial é retomado.

Outra obra política e intertextual, que teve sanção positiva na Bienal de Veneza de 1997, inclusive rendendo o Leão de Ouro, primeiro prêmio da mostra à Abramović foi *Balkan Baroque* (*Barroco dos Balcãs*, fig. 60). Na instalação performática “o simbolismo idiossincrático do artista fundiu o drama familiar comovente com as referências às devastadoras guerras na ex-Iugoslávia na década de 1990” (BIESENBACH, 2010, p. 25, tradução nossa). Apresentado no porão do pavilhão italiano na Bienal de Veneza, os

enunciatários entravam

primeiramente em contato com o forte odor dos ossos com restos de sangue, levando-os a ter dificuldade em permanecer no local. A obra reuniu figuras de objetos transitórios; os recipientes de cobre, que remetiam a uma pia batismal e a ação de esfregar os ossos de *Cleaning the Mirror I* e *Cleaning the House*, mas foram acrescidas ossadas em Veneza. Vestida com uma espécie de camisola branca de mangas compridas, Abramović, posicionou-se em meio a uma pilha

Figura 60



Balkan Baroque, 1997. Fonte: Biesenbach (2010, p. 169).

de 700 ossos de vaca limpos que estavam cobertos por 300 ossos frescos, os quais a artista esfregou ao longo de quatro dias seguidos, 7h por dia, com uma escova e balde de água preta e sabão. Em muitos momentos chorava e cantava continuamente músicas folclóricas da precedente República da Iugoslávia. Ao longo dos dias, a cor de sangue que se tornava amarronzada sobre o traje reutilizado aumentava (WETSCOTT, 2010, p. 257).

O espaço do pavilhão já crescia sentido por se tratar de um andar mais escondido. O porão é um local usado para guardar objetos em desuso, os quais as pessoas não querem

deixar à vista. Para essa obra, o lugar dava ênfase ao sentido de algo não revelado. Neste caso a posição política, a qual se fez ver também pela artista ter apresentado o trabalho no espaço italiano e não do país de origem⁴⁰.

Foram dispostos três canais de vídeo atrás de Abramović com imagens estáticas de seus pais presentes nos vídeos em *Delusional*, especificamente seu pai empunhando uma arma e a imagem de sua mãe com as mãos cruzadas sobre o coração. A artista figurava de jaleco branco no vídeo situado entre as figuras de seus pais. Vestida como pesquisadores ou cientistas, cujos trabalhos demandam provas de suas hipóteses. São trabalhos cujos saberes são sancionados positivamente pela sociedade. Marina descrevia a técnica sérvia de matar ratos, que consistia em criar um “rato lobo” com o maior roedor da família. Para tal, retiram-se os olhos do animal e deixam-no passar fome para que seus dentes aumentem quase a ponto de sufocá-lo, uma vez que os dentes de rato crescem incessantemente e só se desgastam roendo alimentos. Em seguida, o caçador de ratos solta o rato faminto, cego e quase sufocado pelos seus próprios dentes em seu ninho, trucidando os de sua ninhada antes dos outros. Após a explicação, Marina tirava o jaleco, revelando o vestido preto sem mangas e dançava ao som de uma música folclórica sérvia. A descrição “técnica” e controlada de eliminação dos roedores com a figura estática da *performer* se opõe à dança, ao movimento. A revelação da indumentária de lazer, o vestido preto sob o jaleco utilizado em ambientes de trabalho, ou seja, compartilhados, mais as ações realizadas com cada vestimenta, apontam para valores de estaticidade/coletividade e movimento/individualidade. Além disso, enquanto no vídeo do pai de Abramović ele empunha uma arma, de maneira a apontar uma relação com o mundo exterior, com a coletividade usando a razão, o da mãe apresenta a relação com o mundo interior ao figurar com as mãos no coração, revelando o estado emocional. No vídeo, Marina se mostra das duas maneiras: com a razão na palestra sobre o método de exterminação de roedores, e com a emoção na dança folclórica.

⁴⁰ A artista tinha sido inicialmente contratada para se apresentar no pavilhão iugoslavo, mas uma declaração do ministro da cultura de Montenegro apontando o alto custo da performance de Abramovic em um jornal montenegrino, no qual declarava que Montenegro deveria ser representado por artistas que lá viviam, levou Marina a cortar relações com o ministério da cultura de Montenegro e com as instituições envolvidas. Ela recorreu então ao curador da Itália, o qual lhe ofereceu o porão (WETSCOTT, 2010, p. 255, 256).

A ação da limpeza é retomada nessa obra. Se em trabalhos anteriores a limpeza é mental como meditação vinculada ao budismo, aqui a limpeza é histórica, do passado e da morte figurativizada pelo odor de sangue e pelos ossos. O pavilhão italiano reforça o fazer o ocidente ver o que se encontra velado. Ao esfregar os ossos e apresentar seus pais militares, Abramović explicita a posição do Ocidente em relação a sua cultura, relegada ao espaço de menor visibilidade, o porão. Constata-se que o objeto-valor da obra é o fazer ver. O barroco é um movimento da história da arte nascido na Itália como parte da estratégia da igreja cristã para combater o protestantismo que se alastrava. O título *Barroco dos Balcãs* assinala o excesso, uma das características do plano da expressão de produções barrocas que tinha como fim atrair a atenção dos destinatários; corrobora com o fazer ver, que no contexto de então concerne às guerras no país da artista. O exagero também caracterizou a atuação dos sérvios na guerra da Bósnia. Na obra de Abramović o excesso é anunciado pelo odor de putrefação e se mostra pela quantidade de ossos somada aos três vídeos e ao título. O tema da crítica à guerra se apresenta pela referência ao local, já que a Guerra da Bósnia é conhecida por se situar nos Balcãs.

Na instalação *Escape (Fuga)*, de 1998, o público torna-se adjuvante novamente. Marina amarrou os destinatários em diversas posições: sentados, em pé e deitados no pátio feminino da prisão de Melbourne. Para tal, o contrato de fidúcia se fazia presente, uma vez que os participantes concordavam em se manter atados nos tornozelos, pulsos, peito e pescoço de 25min a 1h. Nessas posições, usavam bloqueadores de som nos ouvidos para facilitar o estado meditativo (WESTCOTT, 2010, p. 249). Na enunciação, é o corpo do participante que ganha visibilidade, tornando-se parte da obra, como sujeito do fazer. Nas posições principais do homem: sentado, em pé e deitado, a imobilidade implica na impossibilidade de movimento, de maneira que a palavra fuga, do título do trabalho, só pode se dar mentalmente. Trata-se dessa maneira de uma experiência conjunta dos participantes, cujo objeto-valor da programação é a libertação mental como em *Shoes for departure*. O sentido visual das pessoas presas conduz à figura da prisão, mais precisamente da tortura por estarem imobilizadas, mas paradoxalmente trata da liberdade mental, do movimento do que é imaterial. O corpo controlado está em concordância com as performances de resistência física de Abramović e as posições

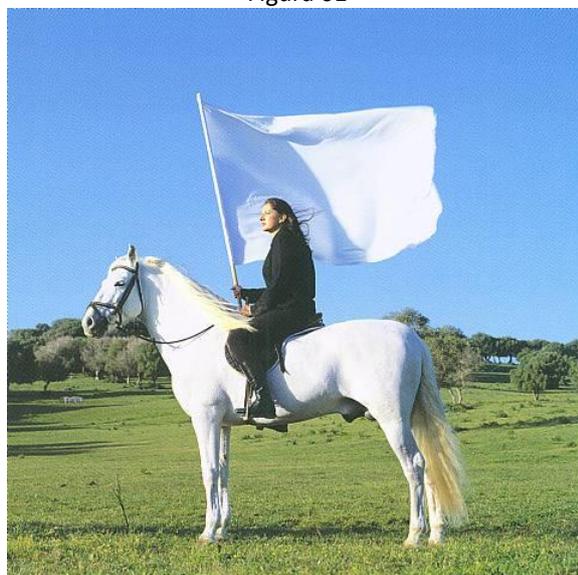
dos destinatários seguem as da meditação budista. Valores como material/aprisionamento (corpo) *versus* imaterial/liberdade (mente), se apresentam na obra.

A videoperformance *The Hero* (*O Herói*, fig. 61) data de 2001. Abramović a realizou após o falecimento de seu pai em 1999. A artista figura no vídeo em preto e branco montada em um cavalo e empunhando uma bandeira, ambos brancos (RICHARDS, 2010, p. 31). A imagem seria estática não fossem os movimentos do cavalo, da bandeira e cabelos da artista, os quais se mexem conforme o vento. A música que integra a obra é o hino da era Tito, *Hej Sloveni* (*Hei eslovacos*) (BIESENBACH, 2010, p. 170). O som é o elemento

que debreia para o tempo desse governante, o qual buscou unir as etnias eslavas. Muitas pinturas históricas foram executadas ao longo da história da arte com o herói sobre o cavalo empunhando a bandeira, de modo que se trata de uma obra intertextual, que reforça a figura do herói presente no título. O pai da *performer* havia sido condecorado como herói na Sérvia sob a liderança de Tito. A artista nasceu nesse contexto. A bandeira branca,

símbolo de rendição que aparece na mão da artista, somada à canção a coloca no papel de vencida. Ela e o cavalo estão voltados para a esquerda do enquadramento da cena, assim como a famosa pintura de *Napoleão cruzando os Alpes*, executada por Jacques-Louis David. Na leitura ocidental, tanto o texto verbal quanto o visual se realizam da esquerda para a direita e de cima para baixo. A opção pelas cabeças voltadas para a esquerda dá força às figuras, as quais rompem com o caminho usual do olhar e mantêm o olhar do destinatário na composição. No plano do conteúdo, esse olhar “para trás” corresponde ao passado. No terço superior horizontal da composição encontra-se apenas o céu, que figura em outras obras com valor positivo, pois se trata da área de respiro do enunciado, ou seja, onde o olhar do destinatário descansa. Na metade do

Figura 61



The Hero, 2001. Fonte: *The Hero* (2001).

texto plástico situam-se a bandeira, a cabeça do cavalo e o tronco de Marina, topologicamente região de destaque visual. Dividindo essa área da composição com o terço inferior, encontram-se árvores. Abaixo dela vemos as pernas de Abramović sobre o dorso e as patas do animal sobre o solo. O branco também é símbolo de luto no extremo oriente. Na relação sintagmática das figuras plásticas e sonora, o passado e o luto apresentam-se como tema e retomam os valores de vida/continuidade *versus* morte/descontinuidade.

The House with the Ocean View (A Casa com Vista para o Mar, fig. 62) se deu na galeria Sean Kelly em Nova York, em 2002. Consistiu em 12 dias de performance sem consumo de alimentos, apenas água. Atividades cotidianas eram realizadas por Abramović de frente para os destinatários, com os quais a artista fazia contato visual a partir de três espaços suspensos a três pés do solo. Cada ambiente trazia objetos que definiam seu uso: um vaso sanitário e um chuveiro no da extrema esquerda para o público; uma cadeira e uma mesa no espaço central e um banco para dormir com uma pia e uma torneira na área à extrema direita. A *performer* dormia, tomava água, urinava e tomava banho diante da audiência, trocando de vestimenta após o banho. Suas roupas tinham as mesmas cores que as usadas em *Nightsea Crossing*. Ela podia andar entre os três quartos, mas as três escadas que conectavam a plataforma ao chão dos recintos apresentavam seis facas afiadas de açougueiro como degraus, impedindo o deslocamento de um andar para o outro, tanto de Marina para onde se encontravam os destinatários, quanto desses últimos para a plataforma (MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE, 2013).

Outra figura já presente em ações anteriores nesse trabalho é o metrônomo, marcador do ritmo, do tempo. Diversamente de trabalhos anteriores, Abramović ressignifica os fazeres privados cotidianos, executados por qualquer um de nós, ao efetua-los dentro de uma galeria, um espaço expostivo. As ações de tomar banho nu, vestir-se, ir ao banheiro e dormir tornam-se públicas. Ela também olhava nos olhos dos destinatários, não sendo, portanto, apenas uma performance para ser observada e sim vivenciada no espaço. A artista se comunicava visualmente, estabelecendo a relação eu/tu, tornando o público outro adjuvante na performance e enfatizando a exibição do privado. Olhar fixamente nos olhos do outro é a comunicação mais direta depois do sentido tátil.

Figura 62

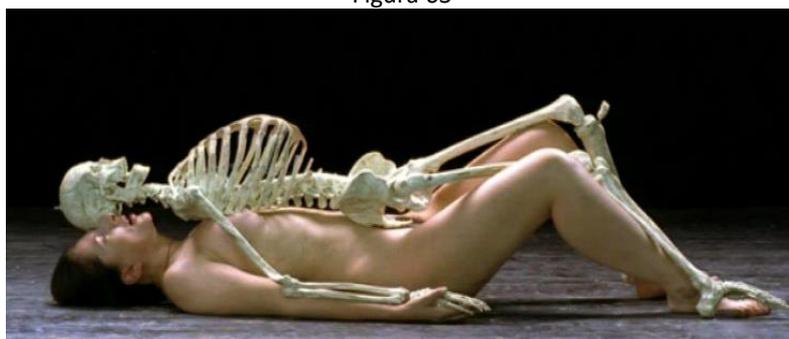


The House with the Ocean View, 2002. Fonte: Marina Abramović Institute (2013a).

Mesmo quando os corpos de duas pessoas não estão voltados um para o outro e ocorre a troca de olhares, a comunicação é estabelecida, como por exemplo no flerte, em que o gestual, o proxêmico e o cinético em conjunto produzem dentre outras coisas efeitos de proximidade ou de distanciamento. Por exemplo, há situações eufóricas como o olhar de cumplicidade, e disfóricas como as de enfrentamento, como a provocação e a ameaça. Observamos aqui os valores privado *versus* público com o tema do compartilhar o cotidiano.

Na performance *Nude with Skeleton* (*Nua com Esqueleto*, fig. 63) (2002-5) Marina apresenta as figuras da nomeação da obra, as quais são as mesmas encontradas em *Cleaning the Mirror II*. Mostra-se deitada nua no chão com um esqueleto sobre o seu corpo. A respiração da artista fazia com que os ossos se movessem ao seu compasso, dando-lhe “vida”. No entanto, trata-se neste caso de uma performance, de modo que o

Figura 63



Nude with Skeleton, 2005. Fonte: LIMA (2005).

corpo todo com o esqueleto podia ser visto simultaneamente, ao passo que em *Cleaning the Mirror II*, a edição das imagens

revelavam partes dos elementos. Reavemos os valores vida/continuidade e morte/descontinuidade, respectivamente, através das figuras da artista nua e do esqueleto.

Outro trabalho político de Abramović foi *Count on Us* (*Conte Conosco*, fig. 64) de 2003. Uma instalação com cinco vídeos filmada em Belgrado: *Star* (*Estrela*), *Boy* (*Menino*), *Girl* (*Menina*), *Chorus* (*Coro*) e *Tesla Electricity* (*Eletricidade de Tesla*). Em *Star*, o vídeo começa com a vista aérea de Abramović, a qual está deitada no chão vestida de preto com um esqueleto sobre ela. Em seguida, um grupo de crianças vestidas de preto invade a cena de várias direções para formar uma estrela de cinco pontas em volta de Marina. Por fim, levantam-se, saem do quadro e o vídeo se repete. Em *Boy*, um menino diante de um fundo de cortina vermelha canta de tempos em tempos uma canção popular sobre amor, perda e saudade. O mesmo se passa com *Girl*, mas a figura é feminina. *Chorus* apresenta um coral de crianças a executar uma canção para as Nações Unidas. Abramović figura à frente do grupo novamente com um esqueleto



Count on Us, 2003. Fonte: *Count on Us* (2003).

preso ao seu corpo. *Tesla Electricity* traz Abramović situada à esquerda inferior do enquadramento segurando verticalmente com as duas mãos um tubo de neon. No lado direito da cena passam 35 mil volts de eletricidade através de dois condutores de cobre.

Mesmo sem tocar os condutores, o néon acende. É a energia de Abramović que o faz. A intertextualidade compreende o cientista Nikola Tesla nascido na Croácia, o qual realizava pesquisas com a eletricidade (LIMA, 2004; RICHARDS, 2010, p. 32-33, 77, 81). Ele é reconhecido mundialmente por suas investigações e sua visibilidade se opõe à não visibilidade dada ao socorro prometido e não realizado pela ONU durante a guerra de Kosovo. O coro de crianças canta o hino de mesmo título da obra, conte conosco, apontando a omissão da Organização. As figuras das crianças são os elementos dominantes no plano da expressão, com exceção de *Tesla Electricity*, em que a energia imaterial figura como em obras passadas. No caso de *Boy e Girl*, o vermelho das cortinas é homologável à morte por conta do conflito, assim como o esqueleto e as cores pretas das vestimentas. A obra retoma figuras como a estrela de cinco pontas que se mostra na produção de Abramović desde *Rhythm 5* e *Lips of Thomas*, a música folclórica e o esqueleto presente em *Modus Vivendi*, *Cleaning the Mirror I*, *Cleaning the Mirror II* e *Nude with Skeleton*. Aqui, os valores vida/continuidade e morte/descontinuidade são invocados criticamente.

Em 2004, Abramović realiza outra parceria. A convite do artista belga Jan Fabre executa com ele a performance *Virgin Warrior/Warrior Virgin (Virgem Guerreira/Guerreiro Virgem*, fig. 65) no Palais de Tokyo em Paris. A designação do trabalho traz em si a figura de Joana D'Arc, a guerreira virgem. Na ação, ambos se movimentam lentamente devido às armaduras de metal que vestiam, as quais somente permitiam movimentos localizados nos pontos de articulação do corpo. O trabalho ocorreu dentro de uma redoma de vidro sobre uma plataforma, de modo que o público os visualizava por todos os lados. Além da visão em panorâmica, havia lentes de aumento redondas fixadas nas paredes de vidro, de modo que o olhar através delas distorcia as ações dos *performers* (ANGELOS / JAN FABRE, 2014.).

O trabalho de 4h de duração contou com 26 atos. Dentre eles, encontraram-se: *São Jorge* a cavalo derrotando o monstro; uma cena de perdão e arrependimento e o perseguidor guerreiro segurando em seus braços a vítima virgem morta. Depois de cada um carregar o outro nas costas, após dançar com suas armaduras e se abraçarem, um se recosta no ombro do outro. Então eles se despem de suas armaduras e revelam um corpo perecível e seus rostos. A segunda parte de 2h apresentou Abramović cortando o

braço esquerdo de Fabre com uma lanceta, fazendo derramar um fio de sangue. O *performer* deixa a redoma e desenha a lápis uma linha horizontal na parede lateral. Ele recolhe o sangue que escorre da ferida com um pincel, e mergulhando-o de quando em quando na ferida, escreve *Pelagius* na parede. Simultaneamente, dentro da redoma

Figura 65



Virgin Warrior/Warrior Virgin, 2004. Fonte: Maranzano (2004).

Abramović agarra um pano branco em que dois corações de animais estão envolvidos e coloca-os no chão. A cena é repetida com uma incisão no lado direito do guerreiro enquanto a virgem, imóvel, levanta o pano ensanguentado. Depois, enquanto o guerreiro escreve na parede: "você precisa de um tempo de vida para se tornar um jovem artista", Abramović canta por 15min: "O perdão é o/um dever". A música se repete com ritmos diversos. Marina canta lenta e suavemente, com raiva, exausta e com lágrimas nos olhos. Por fim o guerreiro faz uma incisão no braço direito da "virgem", toma seu sangue com um pincel, e escreve a palavra "perdoar" ao lado da ferida, e em seguida deixa a câmara de vidro, enquanto Abramović ajoelhada perambula dentro da redoma cheia de sangue e restos da armadura, repetindo "A arte é uma viagem de humildade". Sua voz é ouvida de forma distorcida de fora do espaço de vidro. (PAPADOPOULOU, 2005).

Abramović agarra um pano branco em que dois corações de animais estão envolvidos e coloca-os no chão. A cena é repetida com uma incisão no lado direito do guerreiro enquanto a virgem, imóvel, levanta o pano ensanguentado. Depois, enquanto o guerreiro escreve na parede: "você precisa de um tempo de vida para se tornar um jovem artista", Abramović canta por 15min: "O perdão é o/um dever". A música se repete com ritmos diversos. Marina canta lenta e suavemente, com raiva, exausta e com lágrimas nos olhos. Por fim o guerreiro faz uma incisão no braço direito da "virgem", toma seu

A performance realizada dentro da redoma de vidro sobre a plataforma remete à figura de uma arena de luta. Essa visão simultânea com a composição geral e com o detalhe adulterado enfatiza o sentido do recorte não mostrar o todo, além de modificá-lo. A luta, a dança e o abraço dos *performers* são executados com dificuldade devido às armaduras. Tanto “Joana D’Arc” quanto “São Jorge” são heróis e santos guerreiros. As indumentárias e a luta conduzem os destinatários à Idade Média. A ação é dividida em duas partes; na primeira os corpos são revestidos com o metal que encobre a pele e o rosto, os mostrando apenas como combatentes, e na segunda a individualidade, os artistas Marina e Jan são revelados ao se despirm do elemento da cultura e mostrar seus corpos e faces, pela fragilidade da materialidade física. O sangue é a figura homologável à morte, mas a vida resiste como mostra Fabre ao desenhar a linha vertical. Assim como a linha horizontal corresponde à morte, o homem em pé corresponde à linha horizontal na sintagmática estabelecida entre as duas incisões que recebe. Trata-se da continuidade da vida. Pelagius é o nome de um mártir cristão do período da Reconquista. Na obra, o nome escolhido aponta para o valor do sacrifício. Dois corações são depositados no chão por Abramović, figurativizando a morte novamente. O pano ensanguentado proclama o fim da inocência como o lençol da primeira noite da perda da virgindade. A frase escrita por Fabre acresce um outro sentido à narrativa, de heróis-santos-guerreiros-artistas. Atrela as ações de combate, de perdão, de compaixão, etc., e com eles os sentidos patêmicos, aos dos artistas. O canto de Marina, a repetição do perdão como o/um dever nos diversos ritmos mostra o que é feito por muitos artistas, a retomada do mesmo tema de outras formas. O perdão é cantado por ela e Fabre escreve o fazer, perdoar. A frase final de Marina reitera o perdoar, implica em um saber ser humilde. Após a apresentação das 26 narrativas, os artistas se mostram como tais e a intertextualidade dá lugar à narrativa sobre a arte explicitando os valores vida/continuidade e morte/descontinuidade, nesse caso o do fazer artístico.

Balkan Erotic Epic (Épico Erótico dos Balcãs, fig. 66) de 2005 é outra obra a difundir a pátria de Abramović. No plano da expressão dessa videoperformance, apenas seu tronco superior centralizado é enquadrado na tela. A artista apresenta figuras de mitos e lendas dos Balcãs intercalados por ela mesma, a qual figura ora com óculos ora sem, vestida sempre com a mesma blusa preta com gola em V, cabelos presos e brincos que

parecem ser de pérola, diante de um fundo acinzentado escuro. A gola traz pequenos brilhos, e somada ao contraste da cor da pele branca e da área do colo decotada em V, confere o sentido erótico já presente no título. A obra inicia com a artista narrando: “Na cultura dos Balcãs, desde os tempos antigos, os órgãos masculinos e femininos, como os falos, vaginas e seios eram utilizados como ferramentas contra doenças, forças maléficas da natureza, etc.” (MARINA ABRAMOVIĆ, 2015)⁴¹.

Figura 66



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

A imagem da artista desaparece com efeito de *fade out* (desvanecer) e surge o número um em seu lugar sobre o fundo preto. Abramović reaparece da mesma forma que anteriormente, mas com óculos e explica: “Se o cavalo ou o touro não conseguirem puxar algo pesado, acredita-se que ele será curado completamente de sua fraqueza se o homem abrir sua calça e esfregar seu genital com sua mão direita e então tocar no cavalo ou touro.” Dá-se *Fade out* e *fade in* (aparecer) da imagem de um homem nu, topologicamente de 3/4, na metade direita da cena, se masturbando com a mão direita, com a cabeça voltada para o lado esquerdo da tela, sobre um círculo de terra contornado por grama verde e um fundo de céu azul e rosado na parte 1/3 superior do enquadramento. A cena é acompanhada pelo som da chuva e gotas podem ser visualizadas no primeiro plano da cena. Novamente ocorre *Fade out*. Entra uma

⁴¹ Todas as descrições que se seguem sobre esta obra constam no mesmo vídeo, e as citações são transcrições nossas.

animação com linhas sobre o papel colado com fita adesiva nas quatro extremidades, promovendo o efeito de sentido de distanciamento da realidade. O desenho mostra a figura de uma camponesa com trajés típicos diante de uma cozinha. Atrás dela vemos uma mesa com um aquário redondo com um peixe, cercada de duas cadeiras, um lustre sobre a mesa, uma janela ao fundo com cortina e objetos de cozinha. A animação é acompanhada da narração da *performer*, a qual corresponde às imagens:

Nos Balcãs, se uma mulher quiser que seu amante ou seu marido a ame, ela pegará um peixinho e irá inseri-lo em sua vagina e lá deixa-lo passar a noite. Quando o peixe morrer pela manhã, ela irá retirar o peixe e então ela fará um pó dele, e vai misturá-lo com café e dar ao seu marido ou amante pela manhã. Acredita-se que se ele tomar esse café, ele nunca a deixará.

Surge o número dois, seguido da figura de Marina sem óculos. Ela explica: “Nos Balcãs, durante um parto difícil, o marido se ajoelhará junto a sua esposa e colocará seu falo para fora, e com ele fará uma cruz entre os seios dela. Acredita-se que isso fará com que o parto torne-se muito mais fácil.”.

Ocorre o *Fade out*. Surgem 12 mulheres de idades variadas, jovens, de meia idade, idosas (fig. 67), todas vestidas com trajés tradicionais: camisas brancas, saias pretas e lenços pretos sobre as cabeças. Elas trazem as camisas sob a saia, mas desabotoadas de

modo a exibirem os seios, os quais esfregam com suas mãos em movimentos circulares, enquanto suas cabeças voltam-se para o céu. A câmera passa por todas as mulheres enquadrando-as de três em três horizontalmente, da cintura ou quadril para cima. A 13ª mulher está com a camisa branca fechada diferente das demais, e é a única que tem o rosto visível. Traz um bordado junto à gola em V e um lenço branco na cabeça. Ela entoava uma música folclórica com tom de lamentação. Segue a letra da música:

Figura 67



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

A jovem estava sentada no túmulo frio de pedra,
Lamentando para seu eleito, chorando, sozinha.
Então, ela ouviu o chamado dele, da grama verde do túmulo,
Quem está lá chorando, se lamentando, me chamando?
Sou eu meu querido, quem sua esposa deve ser,
Aqui estão os meus dois travesseiros, pegue-os, não vê?
Sobre os travesseiros, flores para você jovem eu trago,
Olhe meu querido, juntos os cosemos na última primavera.
Eu não posso levar seus travesseiros, eu não posso levá-los querida.
Meus brancos braços estão podres, jovem, eu estou repousando aqui.
Vá para casa, minha querida donzela, coloque-os em sua cama,
Beije a cruz e lembre-se de mim.

Ao final, sem música, a câmera enquadra as 13 mulheres na cena inteira, com a cantora ao centro. Elas estão dispostas em forma de arco. Tomam a metade da cena, olhando para o céu acima delas, de modo que essa área é quase igual a de onde se encontram, divididas pelo arco. Há outro *Fade out*.

Aparece o número três, seguido de Marina com óculos e novamente vestida de preto a narrar: “Para fazer a colheita crescer os homens deviam se masturbar na terra.” Ao som da natureza, aparece um homem nu deitado de bruços sobre grama masturbando-se, movendo seu quadril para frente e para trás com braços abertos. Ele está enquadrado na metade inferior vertical da cena. Seu corpo está centralizado com a cabeça no primeiro plano. Não vemos seu rosto. Ao fundo aparece o céu azul em cerca de 1/6 da composição. Em seguida entra uma tomada superior onde se vê 13 homens fazendo o mesmo, mas todos enquadrados simultaneamente. Vemos apenas a grama e os corpos nus em movimento sobre a grama, ao som de insetos (fig. 68). *Fade out*.

Figura 68



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

Aparece o número quatro, seguido de Marina com óculos: “Para distrair o inimigo no campo de batalha durante a guerra, as mulheres dos Balcãs deviam se despir e começar a fazer movimentos obscenos para distrai-lo.”. A imagem da artista é substituída pela da animação ilustrando seu texto verbal: “Para poupar sua criança do mal olhado, a mulher dos Balcãs devia, antes da criança sair de casa, levantar sua saia, colocar sua mão de baixo da saia e esfregar sua vagina. E então, ela devia passar suavemente as mãos sobre o rosto de sua criança e então deixá-la ir.” (fig. 69).

Figura 69



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

Surge o número cinco, seguido da imagem de Abramović: “Até o século XIX nos Balcãs, se uma criança estivesse doente, acreditava-se que ela poderia ser curada se os apicultores a

levassem, abajassem suas calças e seu traseiro nu tocasse todas as colmeias”. Há o *Fade in* de uma paisagem. Mulheres atravessam a cena correndo com os mesmos trajés mencionados acima: saia preta, camisa branca e lenço preto. Elas correm e levantam suas saias, se ajoelhando sobre a grama ou de pé mostrando as vulvas, enquanto arqueiam suas costas para trás (fig. 70).

Aparece o número seis, seguido de Marina a explicar: “Para a proteção da colheita, principalmente o repolho, a destruição da larva. O homem deveria pegar uma larva muito cedo pela manhã antes do sol nascer e amarrá-la com fio preto em volta do falo de uma jovem criança até a larva morrer. Acreditava-se que essa ação podia proteger os

Figura 70



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

campos e todos os repolhos durante todo o verão” (fig. 71). Surge outra animação com a voz da artista ao fundo:

Figura 71



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

No dia do casamento, para proteger-se da impotência, o noivo devia ir até uma ponte de madeira fazer três buracos. Então ele devia pegar seu falo e penetrar em cada buraco da ponte, dizendo: “Da mesma maneira que penetro os buracos desta ponte, da mesma maneira irei penetrar minha esposa.” Se acreditava completamente que isso impediria a impotência.

Surge uma cena com cinco homens de alturas diversas vestidos com trajes típicos e com os falos à mostra (fig. 72). No conjunto surgem três grupos de cinco homens que aparecem ao longo da música abaixo:

Ó Senhor, o teu povo
o teu nome Beato
Perdoe-nos, Senhor, os nossos pecados
Cometidos na terra (Troca das cinco figuras masculinas)
Olhe para nós que sofremos
Nas almas eslavas do mundo
Ninguém nos entende
Lembre-se dos tempos de glória
Em teu nome a guerras fomos
A guerra é a nossa cruz eterna
Nossa vida é de uma verdadeira fé (Troca das cinco figuras masculinas)
Vida longa à fé eslava
A guerra é a nossa cruz eterna
Vida longa a nossa verdadeira fé eslava.

Figura 72



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

Há outro *Fade out*. Segue-se um *Fade in* com a figura de Marina com os cabelos penteados para frente, cobrindo seu rosto por completo até o colo. Ela está nua da cintura para cima, com seios à mostra. Segura um crânio a sua frente com as duas mãos logo abaixo dos seios. Veste preto na

parte inferior do corpo, o qual está enquadrado pouco acima dos quadris. Há um tecido vermelho retangular, com estampas geométricas em branco que se encaixam em um losango em preto com pontos brancos, nas extremidades atrás dela. A topologia compreende as figuras apenas no lado esquerdo da composição. O lado direito está escuro. Com movimentos repetitivos, a artista afasta o crânio com os braços para frente e bate junto ao seu estômago, enquanto do lado direito da tela surgem os créditos do trabalho (fig. 73).

Neste vídeo Abramović assume diferentes papéis. Com a mesma postura em que figura em *Balkan Baroque*, com tom explicativo, aparece vestida de preto, com cabelos presos e óculos, e se opõe à figura nua que massageia os seios nus, revelando os valores respectivamente da cultura *versus* natureza. O vídeo tem a forma didática com a numeração intercalando as cenas e as animações correspondentes às lendas e aos mitos. O título *Balkan Erotic Epic* (*Épico Erótico dos Balcãs*) já revela as figuras do plano da expressão a serem vistas.

Segundo o Novíssimo Aulete (2011, p. 572), épico é definido como: “que trata, em versos, de heróis e atos heroicos (poema épico)”, “referente a epopeia ou a heróis.”. O erótico é definido como: “referente ao amor físico, ao desejo sexual, ao prazer”, “que

Figura 73



Cenas de *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fonte: Marina Abramović (2015).

excita”, “que mostra, descreve ou envolve cenas sutis de sexo” (NOVÍSSIMO AULETE, 2011, p. 577). As cenas descritas mostram órgãos sexuais e mulheres e homens “heroicos” masturbando-se, ou ao menos com órgãos sexuais à mostra. Há duas cenas com música, a primeira com figuras femininas e a segunda com masculinas, com a sonoridade de lamento. Na primeira, a letra da música é o apelo da mulher sobre o túmulo de seu amado. Apresenta as oposições vida e morte, sendo que o valor vida é reiterado pelas figuras das mulheres massageando seus seios. Somado a isso, trata-se de parte do corpo erótica, a qual se destina à amamentação, atrelada, portanto, à vida.

A segunda tomada com música traz as figuras masculinas com seus falos expostos. Os homens não se movem e a letra refere-se à fé eslava na guerra. O destaque aos falos eretos mostra a potência relacionada à fé *versus* a impotência da guerra. As cenas trazem elementos do folclore local, como a indumentária e os desenhos no fundo da cena dos créditos.

Há uma explicitação das diferenças entre tradição (saber das crenças) *versus* inovação (saber científico) na obra. Marina se apresenta controlada, veste uma roupa neutra e mostra controle e a atualidade, descontinuidade em relação ao conjunto, opondo-se às vestimentas tradicionais dos Balcãs e à nudez com as quais as figuras mostram seu descontrole e a tradição, a continuidade. A artista é a única que se faz ver com os valores do ocidente e do oriente. Na imagem final da artista com o crânio, seu rosto desaparece, fazendo ver apenas um corpo feminino, ou seja, ela é qualquer mulher, mas choca o crânio contra seu corpo; a morte homologável pela figura do crânio enquanto age, em vida.

Conforme Josip Zanki, em *Balkan Erotic Epic* (2014, p. 80-82), Abramović busca erradicar os limites entre realidade e arte. Nas culturas rurais dos Balcãs, uma mulher infértil é comparada à terra estéril. Ele aponta que a mulher que Marina faz ver na obra reúne tanto a mulher condenada quanto a celebrada pelas comunidades locais: a bruxa, a prostituta, a virgem, a alquimista e a mãe. A sexualidade suscitada com os falos masculinos também faz parte de mitos e lendas, mas ela ironicamente apresenta os Balcãs por meio de seus estereótipos e suposições de senso comum para o Ocidente. O pesquisador conclui que nos rituais figurativizados através do vídeo, pela artista, há

referências ao mito de fertilização do solo. Zanki revela que na década de 1990 houve continuidade na alimentação dos mitos, sendo bastante incentivada pelo presidente da Sérvia Slobodan Milošević. No entanto, tais valores acabam por revelar a inclinação à construção da masculinidade, num país em que a mulher e o homem possuem papéis definidos pela terra. O conjunto retrata a tradição/continuidade dos Balcãs, com exceção da figura de Marina como narradora, a qual se exhibe com o valor inovação/descontinuidade.

As reperformances de Marina não se restringem à transformação dos seus trabalhos individuais ou com Ulay. Em 2005, Abramović realizou *7 Easy Pieces*⁴² (*7 Peças Fáceis*) no Museu Solomon R. Guggenheim em Nova York. Refez cinco performances das décadas de 1960 e 1970 de outros artistas, além de duas performances de sua autoria, uma antiga e uma inédita. A dificuldade do trabalho se deu pelo fato de haver pouca documentação sobre as ações dos colegas, consistindo em fotos e relatos dos presentes nas performances. As performances selecionadas são consideradas obras marcantes desses artistas na história dessa linguagem artística, e o título com a palavra *easy* traz em seu cerne a oposição, pois são extremamente complexas e conceituais na narrativa. Foram executadas por Marina e tiveram duração de 7h cada, perfazendo sete jornadas consecutivas, sendo esta a primeira diferença em relação às ações originais. Ao realizar projetos de outros artistas com duratividades diferentes das propostas originais, a *performer* apresenta a sua versão das obras, atualizando-as. Tratam-se, portanto, de obras intertextuais. Os trabalhos foram realizados na ordem em que eles são trazidos abaixo.

Bruce Nauman, já apontado anteriormente, tem sua obra *Body Pressure*⁴³ (*Pressão do corpo*) de 1974 refeita (fig. 74). Vestida com o macacão, a artista pressiona seu corpo contra um painel de vidro em diversas posições, revelando as distorções de sua fisicalidade para os destinatários. De modo distinto de Nauman, que propõe ao destinatário que pressione seu corpo contra a parede a partir de instruções, é Marina quem executa a ação. Outra modificação concerne ao vidro, o qual dá visibilidade à

⁴² Registrado em: *Marina Abramović: 7 Easy Pieces* (2007).

⁴³ Ver p. 68, 69.

deformação do rosto e das mãos ao serem pressionados, enquanto na obra de Nauman, no fazer do interator, ele só pode ser visto de um dos lados, de frente ou de costas.

O destinador tornava o público adjuvante da obra



Body Pressure (7 Easy Pieces), 2005. Fonte: *Body Pressure* (2005).

sem tempo determinado, enquanto Marina revela a parte do corpo que não poderia ser vista na ação original e toma o lugar do adjuvante. Essa outra grande distinção somada ao tempo de 7h consecutivas retoma o valor da resistência física, característico de suas performances. Se na obra de Nauman fazer o público sentir é o objeto-valor, na enunciação de Marina trata-se de revelar aos destinatários como se dá o contato do corpo proposto na obra primeira. A temática do dar-se conta de sua própria fisicalidade inicial dá lugar à revelação do que não se via sem a transparência do vidro, a poética artística. A ação de Abramović é homologável ao valor do fazer ver, ao passo que a performance referida se homologa ao não fazer ver.

Na performance *Seedbed (Semeadura)* de Vito Acconci (1940) de 1972, o artista masturbou-se por três semanas consecutivas na Galeria Sonnabend em Nova York, 8h por dia sob uma plataforma de madeira sobre a qual os destinatários caminhavam⁴⁴. Frases e sons eram ouvidos pelos visitantes através de caixas de som. Acconci deslocava-se sob a plataforma seguindo a movimentação dos destinatários, enquanto narrava suas fantasias e imagens mentais para o público, para o qual se dirigia verbalmente por você, estabelecendo o efeito de proximidade na relação eu/tu. Nos registros gravados, o artista relata espalhar seu sêmen por todo subsolo. Assim como Nauman, Acconci torna o público parte da obra (ACCONCI, 2011). Na interação, o texto verbal manipula os destinatários a criar imagens mentais das ações sexuais do destinador. Marina reduz o tempo da obra original para 7h e interage com os visitantes pedindo, por exemplo, que

⁴⁴ Na década de 1910 Frank Wedekind realizou uma performance urinando e se masturbando no palco de um cabaré em Munique (GOLDBERG, 1979, p. 34, 35).

Figura 75



Seedbed (7 Easy Pieces), 2005. Fonte: Carr (2005).

mencionado anteriormente.

Valie Export realizou *Action Pants: Genital Panic (Calças de Ação: Pânico Genital)* em 1968 em um espaço experimental de filmes de arte em Munique. Durante uma sessão, ela entrou vestida de couro com a calça vazada na região da genitália, caminhou em direção ao público sentado, expondo-a na altura de seus rostos para que olhassem para o seu órgão sexual, ao invés de olhar para as mulheres que apareciam na tela (MOMAMULTIMEDIA, 2010). Foi fotografada no ano seguinte sentada com a mesma roupa, descalça e com uma arma na altura do peito. Diferente da provocação de Export no cinema, onde se passava um filme, Abramović refez a imagem fotografada de *Action Pants: Genital Panic*, se apresentando com a vulva exposta e arma em mãos, sentada em uma cadeira, com outra vazia a seu lado (fig. 76). Retoma a discussão sobre o corpo feminino, amplamente explorada por mulheres artistas desde o final da década de 1960. Valie manipula por provocação e se mostra sem pudor, fazendo os destinatários olharem para seu sexo. A destinadora traz na narrativa de sua enunciação o não poder não ver em um espaço público. Marina, a qual se faz ver em um espaço museológico, ou seja,

pisem mais forte sobre a plataforma e façam barulho para excitá-la (fig. 75). O ato de masturbar-se, da busca pelo prazer pessoal é privado. Ao expor seu ato íntimo e dirigir-se para os destinatários como “parceiros”, torna o privado público, como fazer artístico, de modo a convocar Duchamp, já

Figura 76



Action Pants: Genital Panic (7 Easy Pieces), 2005.
Fonte: Action Pants (2005).

sancionado positivamente pelo meio artístico, se apresenta sobre uma plataforma, apontando ser a obra. A parte sexual do corpo, pele e pelos do órgão descoberto contrasta com a indumentária de couro, a pele do animal tratada. Carrega em si o valor do que é característico da mulher, o da possibilidade de dar à luz. No plano da expressão de ambos os trabalhos, tanto a arma quanto a genitália e a indumentária de couro podem ser homologados ao valor poder. A cadeira vazia aponta o lugar da ausência como uma escolha na ação de Marina, a qual armada se faz ver como uma ameaça, pois quem se atreveria a sentar-se ao seu lado?

Na gramática narrativa encontram-se as modalizações de não querer ver e do não poder não ver. Além disso, Abramović realiza a interação visual com os destinatários, alternando para quem fixava seu olhar, como em *The House with the Ocean View*. Ao encarar o público, Marina realiza outra provocação, o destinatário ou retribuía o olhar ou era conduzido para o seu corpo, uma vez que a genitália saltava em contraste com a cor escura do traje de couro. Assim, embora ela fosse o objeto exibido, colocava o destinatário em situação desafiadora e/ou constrangedora, outra forma de poder. Nos meios de comunicação, o corpo da mulher é muitas vezes mero objeto, revelando qual valor lhe atribuem na sociedade. A mulher vista como coisa a coloca na condição de subordinada, apenas como outro bem de consumo. Na performance atualizada, a vulva explicitada, parte do corpo que caracteriza a mulher, atrela ao corpo feminino o valor poder, o qual corresponde também às figuras da indumentária de couro e à arma. O poder decisório em relação ao corpo feminino e sua genitália é reforçado com a figura da cadeira vazia. Assim como em *Seedbed*, costumes e valores da sociedade são trazidos à tona.

Data de 1973 a performance *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (*O condicionamento, primeira ação de autorretrato(s)*) de Gina Pane (1939-1990), na qual a artista deitou-se sobre um estrado de metal enquanto velas acesas queimavam sob ela. O título abarca o ato de se condicionar, necessário para a primeira ação do autorretrato, ou seja, revela a programação. Se na performance de Pane a obra terminou quando as velas acabaram de queimar, na ação de Marina ela troca as queimadas por novas até cumprir o tempo programado de 7h. A *performer* se exhibe deitada, por vezes gemendo provavelmente em função do calor das chamas. Assim,

nessa obra “primeira ação de autorretratos(s)”, a condição implica em resistência física. O autorretrato é o fazer-se ver. Nesse caso, a metáfora do suor de Abramović resultante do calor diz respeito ao fazer contínuo, uma vez que mesmo quando o corpo



Figura 77
The Conditioning, first action of Self-Portrait(s) (7 Easy Pieces), 2005, Fonte: The Conditioning (2005).

do artista está em repouso, a poética artística comporta a atividade mental, apontando o valor da continuidade. O traje escolhido por Marina é um macacão como os utilizados por operários. Assim, a questão do trabalho é reforçada (fig. 77).

How to Explain Pictures to a Dead Hare (Como Explicar Imagens para uma Lebre Morta) do artista Joseph Beuys, previamente mencionado, foi executado pela primeira vez em 1965 em uma galeria de Dusseldorf. O artista tinha seu rosto coberto com mel e folhas de ouro enquanto caminhava e conversava com uma lebre morta. Por 3h o público só pôde observá-lo através das janelas da galeria. Em seguida a entrada dos destinatários foi liberada (BEUYS, 2014). Marina refez a ação de Beuys sem essa restrição de contato com a audiência, ao exibir-se sobre a plataforma no museu. Apresentou-se com uma camisa branca com todos os botões fechados. Sobre ela trazia um colete de pescador,

Figura 78



How to Explain Pictures to a Dead Hare (7 Easy Pieces), 2005. Fonte: Mangolte (2005).

como nos registros visuais da performance de Beuys (fig. 78). O título da obra traz em si o absurdo da ação e o saber fazer do *performer* em “como explicar” para a lebre. Esta ou o coelho simbolizam “a renovação perpétua da vida sob todas as suas formas” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 540). O mel, já apontado em *Lips of Thomas* como símbolo do conhecimento, aparece nesta obra. O ouro, pela tradição grega “evoca o Sol e

toda a sua simbólica fecundidade-riqueza-dominação, centro de calor-amor-dom, foco de luz-conhecimento-brilho.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p. 671). Conforme Richards (2010, p. 38, tradução nossa):

Beuys declarou alguns anos depois da performance em 1979, que o mel e ouro com o qual sua cabeça tinha sido coberta eram meio de transformar a cabeça e, com isso, o pensamento e a consciência. Essa mudança lhe permitiria se comunicar com a lebre e ainda melhor, isso simbolizaria a dificuldade que todos temos em comunicar significado, particularmente quando se trata da arte e da criatividade.

De acordo com as simbologias acima apontadas, a ação dos *performers* com os rostos cobertos de mel e ouro compreende o valor do conhecimento, os quais acrescidos à declaração de Beuys revelam a transformação necessária aos artistas, sujeitos do fazer, enquanto a lebre simboliza a renovação. Desse modo, o discurso da enunciação aporta o sentido da arte ligada ao conhecimento e renovação, bem como o papel dos destinadores para tal. Da mesma forma que em *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)*, a continuidade atrelada à arte se apresenta, mas nesse caso o tema trata do saber fazer do artista.

De suas performances anteriores, Marina elegeu *Lips of Thomas*, um dos trabalhos de maior destaque da artista⁴⁵. À performance é acrescida a figura do quepe militar sérvio e músicas folclóricas de sua terra natal, os quais com a estrela símbolo do comunismo alteram o tema da obra inicial, apontando o sacrifício voltado aos Balcãs, ao nacionalismo e às guerras (fig. 79). Apresentou uma nova performance, a última

Figura 79



Lips of Thomas (7 Easy Pieces), 2005. Fonte: Lips of Thomas

⁴⁵ Ver p. 61, 62.

das sete ações: *Entering the Other Side (Entrando no outro lado)*, criado para o Guggenheim.

Posicionada no centro do museu a 3m do chão, com um vestido ajustado ao corpo até a cintura e cuja saia formava um grande cone com tonalidades de azul, o qual tomava todo o centro do museu, Abramović levantava seus braços, girava seu corpo para todos os lados, abaixava os braços, para em seguida retomar os movimentos como se estivesse rezando (fig. 80). Havia microfones que captavam o som de seus movimentos, como em alguns trabalhos realizados com Ulay. O título aponta a passagem para outro lado, o qual é esclarecido com a comunicação verbal a seguir, realizada pouco antes de acabar a performance:

Por favor, fechem os olhos, por favor.
Imaginem
Eu estou aqui, e agora.
Você está aqui, e agora.
Não há tempo.
Você está aqui, e eu também estou aqui e passar o tempo juntos é algo milagroso. Uma distorção de tempo e espaço é a gravidade, e estamos compartilhando esse mundo e vivendo juntos. (WATANABE, 2005, tradução nossa)

Na comunicação verbal, Abramović solicita aos destinatários fecharem seus olhos. Em seguida pede que imaginem. A ação abarca um contrato de fidúcia para que os mesmos executem as ações. Em seguida, destaca a interação eu/tu que se passa no aqui/agora, pela terceira e quarta frases.

A quinta sentença compreende o despreendimento do tempo. Marina enfatiza o aqui e agora juntos, finalizando a frase com o adjetivo “milagroso”. Ou seja, trata-se de algo extraordinário. A respeito da última sentença,

Figura 80



Entering the Other Side (7 Easy Pieces), 2005. Fonte: *Entering the Other Side* (2005).

a gravidade na física diz respeito à força de atração que a terra exerce sobre os corpos, não permitindo que tudo flutue. A *performer* encerra o discurso verbal com os verbos compartilhar e vivenciar, com o público na enunciação em ato, revelando o objeto-valor do programa narrativo como algo imaterial. As palavras “outro lado” do título concernem ao se fazer ver com o tempo e o espaço presentes compartilhados, os quais são apresentados como algo incomum. Também se dá o contato visual com o público, já observável em *The House with the Ocean View* e *Action Pants: Genital Panic*, a artista dirige-se verbalmente para eles como em *Seedbed*. Contudo, cabe lembrar que a interação visual se dá pela sedução, com valor positivo pelas figuratividades, com a gestualidade dos braços abertos e do discurso verbal. Dessa maneira, amplia as formas de interação direta.

Seu corpo ajustado ao espaço onde se encontrava alcançava o primeiro andar do museu como se tivesse uma altura enorme (RICHARDS, 2010, p. 39). As nuances de azul do vestido se destacavam em meio ao espaço branco da instituição, onde também se encontrava o público lá ajustado, cada pessoa na relação proxêmica com outro visitante e com a artista. A cor do vestido reitera o valor imaterial apontado pelo texto verbal da *performer*. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 107, grifo dos autores): “O azul é a mais **profunda** das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais **imaterial** das cores [...]”.

Durante 17 dias de 2009, Abramović realizou *The Drill (O Exercício)*, proposta que integrava a sua curadoria de 17 performances de artistas de diversas partes do mundo para o *Manchester International Festival*, intitulada *Marina Abramović Presents....* Para tais ações de artistas sancionados positivamente por Marina ocorrerem, a *Whitworth Art Gallery* foi esvaziada. Para entrar o público devia concordar em permanecer 4h no espaço do evento. Na primeira hora, os participantes recebiam aventais brancos. Em seguida Abramović discorria sobre a rapidez na qual vivemos, sobre a correria cotidiana, posicionada em pé diante dos destinatários sentados e enfileirados. Explicava o exercício de desacelerar ao mesmo tempo em que o público recebia um copo de água com indicações para que o bebesse lentamente. Depois, as pessoas eram convidadas a se deitar no chão, olhar fixamente nos olhos de estranhos por 5min, andar lentamente

e gritar em conjunto. Então eram liberadas para percorrerem o local com as performances em andamento, ou seja, a destinadora modalizava o público para que entrasse em contato com os *performers* distribuídos pelos espaços da construção no restante das 3h (fig. 81). Na saída, os participantes recebiam um certificado (FERNANDO; SEARLE, 2009) (fig. 82).

Figura 81

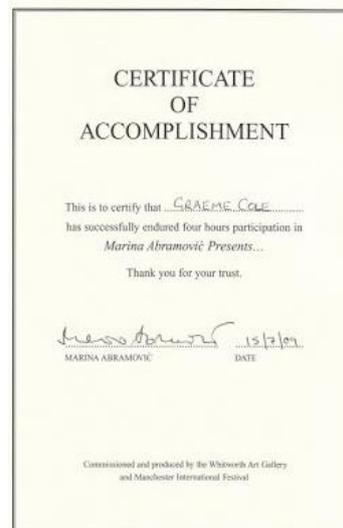


The Drill (Marina Abramović Presents...), 2009. Fonte: Fildes (2009).

de confiança, no qual aceitava a prescrição de permanecer 4h, como no caso de *In Between e Escape*. No plano da expressão, ao fazer o público se vestir da mesma forma que a *performer* e seus auxiliares, com o jaleco branco, ocorre uma uniformização do grupo, colocando-os como parte de uma coletividade. Além disso, a indumentária é a mesma utilizada por Abramović em *Delusional*, como cientista, ou a utilizada em laboratórios. O fazer fazer dos destinatários compreendeu as posições de meditação, bastante recorrentes no percurso da artista para a transformação de estado de si e dos destinatários. O fazer ver as performances de artistas de diversas partes do mundo nas 3h seguintes revela a disseminação dessa linguagem artística, um modo de ruptura com o mundo externo nesse espaço de arte. A comprovação material do ter estado presente na ação artística com Abramović abarca o valor do nome da mesma, presentificada por sua assinatura, como uma obra. Evidencia-se o fazer fazer

A nomeação do evento já suscitava a curiosidade do destinador ao fazer uso das reticências, ou seja, ao criar uma expectativa. O nome da proposta *The Drill* já indica um fazer para o destinatário, o qual compreendeu um contrato

Figura 82



Fonte: Transmissive (2009).

versus o não fazer fazer na proposta, cujo tema é o preparo para vivenciar as performances.

Em 2010, Marina Abramović realizou uma de suas performances de maior visibilidade midiática e de longa duração: a performance de três meses *The Artist is Present*, a qual integrava a exposição retrospectiva de 40 anos de trabalho da artista com um panorama de sua obra performática⁴⁶ (fig. 83). A performance consistiu em se colocar sentada em uma cadeira diante de uma mesa e uma cadeira vazias, desde o horário de abertura ao encerramento diário do Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA⁴⁷. Qualquer pessoa do público podia lá se sentar e permanecer diante da artista pelo tempo desejado. O espaço onde se encontravam a mesa e as cadeiras era delimitado apenas por uma faixa branca em forma de um quadrado fixado no chão, e quatro grandes holofotes de luz no interior de cada vértice da área destinada à performance, podendo ser visto dos diferentes andares do museu pelo público. A cada final de interação Abramović fechava os olhos e respirava profundamente antes de abri-los novamente e olhar fixamente para outro interlocutário. O título da obra e sua plasticidade nos conduzem a tomar uma pergunta emprestada de Landowski (2004b. p. 129, grifo do autor, tradução nossa): “Nós é que tornamos o outro ‘presente’ ou seria a presença do outro que nos invade como uma força oculta?”

A presença já dizia respeito à interação face a face, corpo a corpo concernente à produção realizada no período de atividade com Ulay. Tratou-se de um desdobramento da performance *Nightsea Crossing*⁴⁸, com um significativo diferencial: Ulay foi substituído pelo público. Esta obra sofreu alterações ao longo das reperformances,

⁴⁶ A mostra abarcou apenas as performances, excluindo as obras em outras linguagens como pinturas e instalações.

⁴⁷ Nota-se a similaridade do interesse pela presença desta obra com a realizada em 1962 por Kazakura Sho. Na exposição *The real thing* em uma galeria em Tokyo, o trabalho do artista consistiu em permanecer nu e em pé no espaço expositivo. Tratava-se simplesmente do estar na presença do público.

Figura 83



The Artist Is Present, 2010. Fonte: *The Artist Is Present* (2010).

como no Japão, cujo espaço era um paralelepípedo cavado no chão, de modo que a dupla foi observada abaixo do nível do solo por parte dos destinatários.

Não se tratava apenas de um espaço ao ar livre como já ocorrido anteriormente, mas situada no buraco em meio à terra do local, destacando-se a forma geométrica em meio à natureza orgânica, assim como os *performers* sentados à mesa. Ao delimitar a área com a forma retangular, ambos foram emoldurados. Nos demais espaços onde reperformaram não havia delimitação espacial, a mesa e as cadeiras ficavam apenas alinhadas sem marcas que indicassem o espaço exato da performance, ou seja, era a ambiência toda onde se encontravam. Marina e Ulay acreditavam na energia de ambos como delimitação. Em *The Artist is Present* também ocorre uma modificação. Concerne à retirada da mesa após o cumprimento de grande parte do tempo total programado, permitindo que a relação visual entre o corpo de Abramović e o do destinatário fosse completa.

Durante a performance 1.545 pessoas sentaram-se diante da artista, uma após a outra, seis dias por semana e somaram 716h30 min nos 75 dias de ação. Os registros⁴⁹ revelam intensas reações patêmicas dos participantes. A eles era permitido apenas manter-se sentado diante da artista em silêncio. Oliveira (1992, p.183) aponta: “No rosto, manifestam-se pois os signos como meios de expressão dos sentimentos, emoções, idealização do homem.” Isso problematiza a existência da fala além da mediada pela linguagem verbal. Se não fosse assim, o que explicaria as expressões de dor, alegria,

agradecimento, ódio, tranquilidade reveladas pelos testemunhos visuais? (fig. 84, 85).

Figura 84

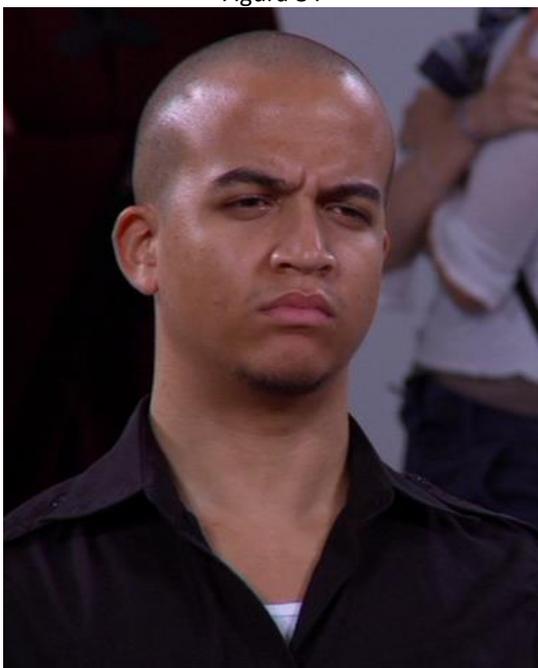


Imagem de interator em copresença com a artista no documentário *Marina Abramović: The Artist is Present*. Fonte: Marina Abramović: *The Artist is Present* (2012).

Na performance Marina se apresenta como escultura viva, essa é a primeira aproximação com o visitante. O retrato vivo não é só da artista, mas também do público sentado diante dela. O ajustamento entre a artista e o público se dá na troca de olhares e da presença. Sentar diante de alguém já implica em uma relação comunicativa entre os corpos, quando olhamos nos olhos a comunicação eu/tu é ressaltada.

⁴⁹ O documentário *Marina Abramović: The Artist is Present* (2012) de 106 min. apresenta o preparo da exposição retrospectiva, o dia-a-dia da artista e da performance. Revela três pontos de vista da ação: tomadas dos visitantes observadores da performance, do público que interage com a artista no corpo a corpo e desta última antes, durante e após a ação. O filme veiculado em salas de cinema, TVs pagas e lançado em DVD mostra a produção da exposição, incluindo Marina preparando a equipe que faria as performances dela e dela com Ulay, constituindo parte da exibição juntamente com os vídeos e a performance da própria artista no MoMA. O fotógrafo Marco Anelli realizou 80 mil fotos de todos os participantes da performance, da perspectiva espacial da artista, com sua câmera 60 mm posicionada exatamente atrás de Abramović. As imagens capturadas do público foram acompanhadas de anotações do tempo de interação entre cada visitante e a artista, com variações de 1 min a 7h, presentes em livro publicado pelo mesmo (ANELLI, 2012).

Na comunicação silenciosa, a linguagem dos corpos revela efeitos patêmicos semelhantes observáveis no público situado além da área delimitada do espaço da performance, em relação consoante com o ato de se contemplar uma tela ou uma escultura. Observa-se a interação por ajustamento, cujos corpos emparelhados não se tocam, mas cujos olhares se comunicam. Encontramos na obra muitos discursos manifestos através da expressão dos rostos, cujos olhares expressam nada menos; pelo contrário, talvez mais do que a fala pudesse dizer. A alteração contínua do plano da expressão fornecia aos observadores do *tableau vivant* uma nova plasticidade. A constante e lenta mutação do corpo da artista e do corpo do seu interlocutário no contato mostrava a relevância do tempo na produção de sentido em ato. A continuidade da posição da artista sentada e a descontinuidade do participante, sempre outro, são contínuos. A intertextualidade se faz presente e o discurso de eficácia comunicativa da artista é exibido por meio das alterações das expressões da face do público.

Ao dar o espaço da cadeira antes ocupada por Ulay para o público, Marina permitiu à interação ultrapassar o sentido da visão, pois embora se desse uma comunicação visual entre ela e seu público em obras precedentes, a proximidade física e a marcação espacial ressaltavam a comunicação corpo a corpo de seus gestuais. O espaço delimitado apenas pela faixa branca no chão, ou seja, uma separação simbólica entre público e obra, já

Figura 85



Imagem de interatoras em copresença com a artista no *documentário Marina Abramović: The Artist is Present*. Fonte: Marina Abramović: The Artist is Present (2012).

tornava os destinatários participantes adjuntos, como centro das atenções. Trata-se de uma forma de conduzir o olhar do público para o foco, a performance, bem como evitar a aproximação do mesmo, como observamos nas faixas amarelas em exposições que apontam a proximidade máxima liberada para o contato com as obras de arte e objetos. Assim, ao atravessar a faixa branca, os destinatários tornavam-se parte do trabalho artístico realizado tantas vezes pelo casal Abramović e Ulay. Da mesma forma que na performance referencial, o valor imaterial e material se apresentam, figurativizados respectivamente pelas reações patêmicas, de modo a explicitar a comunicação e energia dada entre os corpos sentados, remetendo mais uma vez à posição meditativa sentada. A presença compartilhada e vivenciada pelo público por meio da visão em *Nightsea Crossing* é então experienciada pelo mesmo com o corpo em *The Artist is Present*, na relação visual e poxêmica com a *performer*. O estar sentado da artista à espera de um interator produz o efeito de sentido de disponibilidade para o destinatário, modo de sedução, uma vez que na atualidade o tempo e o cumprimento das programações nos colocam em constante atenção ao que devemos fazer, ao parecer ser no campo social em detrimento do ser, o qual se atrela ao estar e, portanto, à presença individual. Há então, uma modalização do público da ordem do ser. Isso explica as intensas reações patêmicas dos participantes da performance.

Counting the rice (Contando o arroz, fig. 86) integrou o conjunto de 11 dias de *workshops* denominado *Cleaning the house* (Limpendo a casa) em 2014 no Centre d'Art Contemporain de Genebra (2014). O programa narrativo tinha como objeto-valor desenvolver a concentração, a percepção, o autocontrole, a resistência e a força de vontade para ampliar os limites físicos e mentais do público (MAI, 2014). No espaço do Centro de Arte foram dispostas mesas. Sobre elas os destinatários encontravam um punhado de tipos de arroz misturados, um lápis e uma folha em branco. O exercício consistia em separar os tipos de grãos, e cada um à sua maneira, realizar a contagem e anotação. O fazer repetitivo e com algo tão pequeno, um grão, demandava concentração. A proposta retomou a ideia da meditação budista de limpeza da casa, ou seja, do corpo sobre a qual já discorreremos, o fazer fazer em coletividade, mas individualmente como em *Escape* e em *The Drill*. A proposta retoma os valores imaterial e material correspondentes ao fazer mental e ao fazer físico. O Método Abramović já

Figura 86



Imagens do documentário *Marina Abramović: The Artist is Present*. Fonte: Marina Abramović: The Artist is Present (2012).

havia sido revelado no documentário sobre a mostra *The Artist is Present*, e compreende o que Marina denomina como *Cleaning the house*, workshop que inclui o exercício *Counting the rice* (fig. 87).

Figura 87



À esquerda imagem do site do MAI, à direita imagem do MAI no *facebook*. Fonte: do workshop *Cleaning the house* realizado de 1 a 11 de maio de 2014 no Centre d'Art Contemporain Genève. Fontes: MAI (2014a; 2014b).

Abramović dá seguimento ao seu método executado pelo público no mesmo ano em Londres. *Marina Abramović: 512 Hours* (*Marina Abramović: 512 Horas*, fig. 88) ocorreu na Serpentine Gallery de 11 de junho a 25 de agosto de 2014, das 10 às 18h, seis dias por semana. O destinatário participava em conjunto ao fazer ser a obra, tornando-se o

foco do trabalho e não a artista, enquanto a vivenciava coletivamente da mesma maneira que em *Counting the rice*. A prescrição que integra programações anteriores é retomada. Antes de entrar no espaço destinado a realização das propostas, as pessoas deviam guardar seus pertences: bolsas,

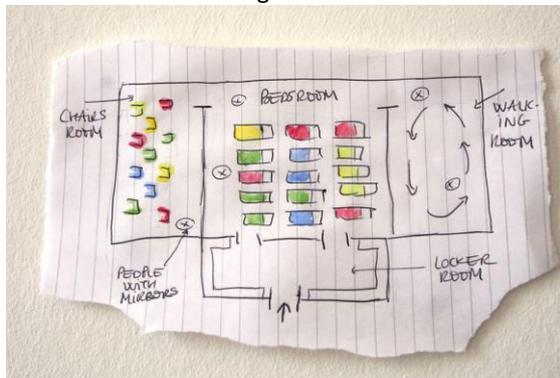
mochilas, relógios, celulares, câmeras, etc. e colocar fones bloqueadores de som nos ouvidos. Os visitantes podiam realizar os exercícios pensados por Abramović com os seus próprios corpos ou simplesmente observar as ações executadas por outros. Cada pessoa começava e acabava quando desejava as

ações concebidas no início do mesmo dia pela artista, as quais eram conduzidas pela *performer* e seus assistentes, e que mudavam conforme a energia e participação do público do dia anterior.

Marina e sua equipe recepcionavam e indicavam aos interessados como executar o projeto. Dentre as propostas, havia a dos participantes deitarem-se e serem cobertos, cada qual por um cobertor com uma das cores do quadrado védico, postarem-se em pé em uma plataforma de olhos fechados para vivenciar o presente e sentir a energia do local, separar o arroz das lentilhas entregues em uma xícara, contando-os, permanecer sentados, olhar para a parede e andar muito lentamente (fig. 89). Assim, o público é que passava a ser observado como escultura viva⁵⁰ (SERPENTINE..., 2014).

Nota-se as posições e ações que concernem à meditação. Se o fazer ser predomina na gramática narrativa de *The Artist is Present*, nesta proposta encontramos o fazer fazer e o fazer ser, na execução dos exercícios propostos após o contrato fiduciário. Assim como em *Counting the rice*, aqui se compreende o fazer conjunto e simultâneo, de modo a

Figura 88



Plano da exposição Marina Abramović: 512 Hours.
Fonte: Exhibition plan (2014).

⁵⁰ Esse estar consigo mesmo no espaço vazio foi primeiramente realizado por Yves Klein, seguidor da filosofia Zen, na exposição *The Void* (O Vazio) em 1958 em Paris. O artista apresentou a galeria vazia para que um público seletivo se confrontasse consigo mesmo (GOLDBERG, 2004, p. 15-16). Klein era adepto do zen-budismo. No 42º depoimento de *Marina at Midnight: Serpentine Diaries*, a artista explica o que ocorre quando o público adentra o espaço: para participar, as pessoas devem deixar seus pertences, incluindo relógios e celulares, para então receberem fones de ouvido que bloqueiam o som, e indica o silêncio como meio de atingir a presença no aqui e agora.

dispersar as atenções de quem desejava apenas observar, e diversamente de *The Artist is Present*, em que o corpo a corpo de Abramović com cada interlocutor eram destacados.

Figura 89



Marina Abramović: *512 Hours*, 2014. Fonte: Marina Abramović: *512 hours* (2014).

*512 hours*⁵¹ desdobrou-se simultaneamente em outra obra. Ao final de cada dia, Marina gravava um diário audiovisual sobre as experiências observadas e modos de interação com os participantes. Esses registros foram encomendados pelo The Space, site dedicado à divulgação de novas produções de arte digital, de modo a indicá-los como outro trabalho artístico, e foram apresentados como: *Marina at Midnight: Serpentine Diaries* (*Marina à meia-noite: Diários da Serpentine*, fig. 90). Além de lançar o novo site, os vídeos foram simultaneamente disponibilizados no site da Serpentine, do MAI e da Illy.

Ao se fazer ver por meio de sites de instituições ou empresas, Abramović vincula seu nome aos valores de cada um deles, os quais possuem seus públicos e lhe delegam a voz ao elegerem-na; subentende o direcionamento de seu discurso aos destinatários

⁵¹ Trechos deste capítulo foram apresentados no XIV Congresso Internacional IBERCOM 2015 e publicados nos Anais do evento sob o título *Marina Abramović: diários da performance 512 Hours*. Segue aqui revisto.

de cada plataforma. A Serpentine Galleries é composta por duas galerias localizadas no centro de Londres e é conhecida desde a década de 1970 por abrigar exposições de grandes nomes da arte contemporânea, sancionados positivamente por historiadores e críticos de arte. No site da Serpentine encontram-se: as mostras correntes e já realizadas nos dois espaços que se encontram em Royal Park em Kensington Gardens, as atividades oferecidas para a comunidade londrina, que inclui programas educativos e publicação voltada à acessibilidade, além da venda de produções artísticas e catálogos dos artistas que representa. A Illy é uma empresa italiana produtora de máquinas de café expresso e de café moído e em grãos, com distribuição em mais de 140 países do mundo e patrocinadora da artista (ILLY, 2015). Abramović participa de exposições e eventos promovidos pela empresa. Os destinatários da Illy são apreciadores da bebida e de uma camada economicamente favorecida. Ao patrocinar artistas, atrela a marca a outro público restrito, o das artes. The Space é uma plataforma nova para a pesquisa, criação e exploração de novas produções artísticas. A Serpentine comercializa obras de artistas renomados, e a reverberação ao longo de *512 Hours* na galeria trouxe muitos curiosos e não conhecedores de arte, ampliando a visibilidade da galeria. Os quatro sites onde os vídeos foram disponibilizados voltam-se para destinatários de poder aquisitivo mais alto e/ou com uma cultura das artes visuais.

Figura 90

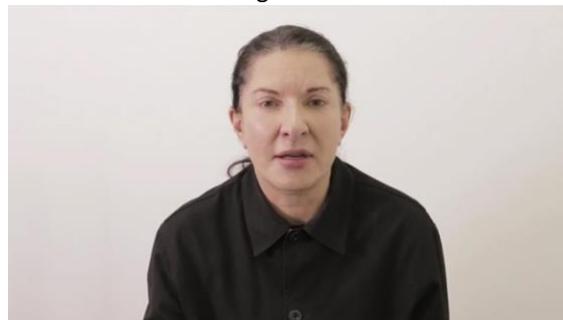


Imagem de *Marina at Midnight: Serpentine Diaries* relativa a 24 de agosto de 2014. Fonte: Marina Abramović vídeo diaries (2014).

O aspecto temporal de cada diário é levado em conta, uma vez tratar-se de uma ação durativa, a qual indica o tempo de interação necessário para que o destinatário apreenda o discurso da artista com seu começo, meio e fim de cada diário e do conjunto. No site da empresa da Illy, é preciso clicar dia por dia para assistir os diários de Abramović. Há um vídeo de abertura da artista, que se inicia com o surgimento do texto: *Marina at Midnight*, na linha abaixo segue: *from June 13th*, e surge abaixo: *on illy.com*. A primeira imagem dela é um zoom em seus olhos no momento em que relata sua longa relação com a Illy. Em seguida, a câmera se afasta para mostrar todo o seu rosto quando

fala de *512 Hours* e nos convida a assistir os seus diários. Abaixo deste vídeo aparecem dez gravações que podem ser acessadas. O conjunto aparece acompanhado por setas, uma para direita e uma para a esquerda, que dão acesso aos demais registros (ILLY, 2014). Em *The Space* há mais informações na imagem inicial de cada vídeo. (THE SPACE, 2014). Consta data da ação e número de dia de performance junto ao título do trabalho com uma foto da artista, que aparece na rolagem da página da *Serpentine*.

No MAI o primeiro registro disponível é o do 64º dia, que ocupa a largura da tela. Abaixo dele todos os vídeos podem ser acessados pelo número do dia da performance, com a numeração de 1 a 63 disposta em quadrados formados por oito linhas e oito colunas, sendo visualizável todo conjunto apenas rolando a tela, de modo a possibilitar o acesso direto pelo número de registro. Difere das demais plataformas, nas quais os vídeos estão dispostos formando uma linha horizontal e setas para direita ou esquerda, para correr os registros (MARINA ABRAMOVIĆ VIDEO DIARIES, 2014). Em cada site a ordenação dos vídeos começa do primeiro para o último dia ou do último para o primeiro dia de relato. Em *The Space* a ordem começa em 11 de junho. No site da *Illy* e da *Serpentine* os vídeos estão disponibilizados a partir da última data de ação, 25 de agosto. Na plataforma da galeria, os vídeos são acessíveis em ordem cronológica do último dia para trás, sendo que o 2º dia de performance aparece por último, seguido pelo 1º dia, pelo 3º dia de relato e em ordem de data crescente daí por diante. Ao acabar de assistir o último vídeo ele automaticamente inicia o relato do dia anterior, nos manipulando a permanecer no site e a assistir o próximo diário (MARINA AT MIDNIGHT, 2014).

Os 64 vídeos variam de um 1min30s a 6min39s, incluindo todos os textos escritos e logotipos dos patrocinadores. Todos os registros apresentam imagens ordenadas da seguinte maneira:

1. fundo branco com texto em preto sem serifa, centralizado horizontalmente e verticalmente: *Serpentine Galleries and The Space*;
2. fundo branco com palavra em preto sem serifa, centralizado horizontalmente e verticalmente: *Present*;
3. fundo branco com os títulos das obras em preto sem serifa, centralizados horizontalmente e verticalmente: *Marina Abramović: 512 hours*, abaixo *Marina at Midnight* e abaixo deles o dia da semana com data e mês;

4. fundo em branco com busto da artista centralizado horizontalmente com depoimento da mesma sobre o dia⁵²;
5. fundo da tela em branco na seguinte ordem de cima para baixo: *Co-commissioners*, logotipo da Serpentine e o logotipo de The Space;
6. fundo branco com logotipo do MAI centralizado;
7. fundo branco com o texto escrito: *In Collaboration With* com logotipo da Illy abaixo.

No que concerne aos textos escritos que figuram nas gravações, a escolha do uso de fonte sem serifa está em concordância com os sites em que os diários são disponibilizados, uma vez que seus logotipos também não possuem. Este tipo de fonte produz um efeito de sentido de limpeza e modernidade, distinguindo-se das fontes com serifa que imprimem um sentido de tradição. Juntamente com os logotipos, os quais são todos os mesmos nos 64 vídeos, a ordenação acima revela que os enunciadores da manifestação: Serpentine Galleries e The Space delegam à artista o discurso audiovisual. Tal delegação de voz implica em um contrato de fidúcia dos enunciadores com Abramović e na concordância de valores entre os mesmos. O título do trabalho *Marina Abramović: 512 Hours*, já revela quem é a artista e tratar-se de uma obra de longa duração. A escolha da chamada: *Marina at Midnight: Serpentine Diaries* estabelece um efeito de sentido de proximidade ao utilizar somente o primeiro nome da artista à meia noite, quando a galeria não funciona. Indica um horário que a *performer* estaria sem público, em momento privado, e a hora em que o vídeo era postado diariamente, conforme informado na página do site da *Serpentine*. O subtítulo revela onde o material é produzido. Após os depoimentos da artista, aparecem os logotipos dos enunciadores, incluindo o do MAI e da Illy, última imagem. A cada mudança de figuras os textos e Marina aparecem e desaparecem gradualmente com os recursos de *fade in* e *fade out*.

Em todos os dias gravados de *Marina at Midnight: Serpentine Diaries*, o busto da artista foi enquadrado centralizado na tela. Observamos ela revezar o preto e o branco na vestimenta diária ou usar os dois tons neutros juntos. Alterna entre camisa branca ou

⁵² Todos os relatos começam informando data e mês, como em um diário escrito. A partir do terceiro dia do trabalho, Abramović passa a indicar o dia da semana também. Do quarto dia em diante, aponta o número dos dias com variação de ordem no início de cada vídeo, e a partir de 39º diário, revela o número de horas somadas das ações.

preta, fechadas até a gola, e camisa ou jaqueta preta, abertas ou fechadas, camiseta preta sob camisa branca sob jaqueta preta ou apenas jaqueta preta sem gola fechada, blusa preta sob jaqueta preta aberta ou fechada. De todas as formas seu corpo é encoberto. Seu cabelo aparece sempre preso para trás, variando a divisão do cabelo no meio, na lateral ou sem divisão. A opção por esta forma de se fazer ver inclui, na maioria dos registros, movimentos físicos mínimos. Dessa maneira direciona toda a atenção do espectador para seu rosto, suas expressões faciais e texto verbal, os quais revelam as reações patêmicas por meio de seu tom de voz, ritmo da fala com pausas e suspiros durante o discurso verbal.

Na documentação, a artista dirige-se para a câmera, ou seja, volta-se para nós com o olhar, o que confere um efeito de proximidade para quem assiste o material nessa comunicação eu/tu. Para levantar as recorrências temáticas e figurativas foram transcritos os 64 textos verbais de Abramović⁵³. Como uma confiança já presente em *The Onion*, ela nos coloca a par do dia vivido junto aos participantes do método por ela desenvolvido, seu fazer artístico. A manipulação para que a percebamos tão frágil como qualquer um, com seu cansaço, excitação, decepção, aflição, entusiasmo, surpresa, alegria, tristeza, desânimo ou cansaço, aparece nos relatos verbais com a lentidão e os suspiros, quando está muito cansada ou decepcionada com o público. O dia positivo para artista é aquele no qual o público se dispõe a experimentar os exercícios e a energia do local é mantida. Nesses dias, seus relatos são acompanhados por sorrisos e a fala é mais acelerada. Em muitos registros seus olhos ficam marejados enquanto desabafa, e quando a emoção é extrema narra de olhos fechados. Tal modo de se fazer ver reitera o efeito de sentido de proximidade e de realidade para com o espectador que assiste aos diários, identificando-se com ela.

Suas exposições também indicam como estabelece o contrato fiduciário com o público participante de seu método. Marina conta como o contato inicial com o destinatário é fundamental para que confiem nela, e também faz uso da proximidade física, do olhar e do tato, além do discurso verbal. Trata-se do regime de interação por ajustamento, para que em seguida, por meio da manipulação por sedução ou tentação, o visitante

⁵³ Ver anexo.

queira fazer; neste caso, executar seus exercícios. No discurso, Abramović apresenta seus valores. Para exemplificar, observamos no diário do 16º dia a sanção negativa da artista ao movimentar a cabeça para a direita e para a esquerda, figurativizando a negação gestual, enquanto descreve um visitante que relaciona a cor amarela do cobertor que o cobre no exercício ao carro Audi amarelo que possuía.

Notamos rompimentos da continuidade figurativa em alguns diários. No 8º diário Abramović repete por dez vezes a frase: *only in quietness we can recognize movement*, que podemos traduzir como: somente na quietude podemos reconhecer o movimento. A palavra *quietness* também significa silêncio, imobilidade de modo a apontar as oposições: imobilidade e movimento. E no conjunto das gravações, a *performer* apresenta reiteradamente *quietness* como valor positivo e objeto-valor.

No 32º dia, metade das horas da ação programada de 64 dias, Abramović menciona seu interesse em dar uma nova dimensão à performance. No plano da expressão visual, a euforia se faz ver pelo sorriso da artista no início e fim de sua fala. Após a sua imagem surge o texto centralizado *Insights from the Audience*. As percepções do público acerca do que vivenciaram na galeria são fornecidas por 14 pessoas, cujas narrativas são apresentadas na área externa, conforme o primeiro depoimento, cujo fundo revela o parque e parte do *banner* da Serpentine. A imagem de cada descritor sobre seu fazer na galeria é acompanhada de uma legenda com nome, local de origem e profissão. São homens e mulheres de faixas etárias e países distintos: Inglaterra, Japão, Equador e Nova Zelândia. Dentre eles encontram-se três estudantes, uma médica microbiologista, um médico, um engenheiro de pontes, uma consultora de projetos, um fotógrafo, um professor e uma pintora. No vídeo eles tornam-se delegados dos destinatários. A edição apresenta a figuratividade do texto verbal relacionada à experiência sensível, da ordem do imaterial. Isso se verifica nos discursos dos destinatários participantes por meio do emprego de palavras como: surpreendente, silêncio, energia, transcender, interação, emocionado, extraordinário, experiência, presente.

No 53º dia, há uma grande ruptura no discurso. Ela inicia o diário discorrendo sobre como podemos ver muito mais com os olhos fechados e voar, e que isso a faz lembrar de uma música que fez no Brasil. Subitamente, começa a cantar: “Oh minha águia, oh

meu pássaro, você pode voar tão alto no azul profundo do céu e você pode ver tão baixo, tão baixo”. O sentido do ridículo é percebido pela própria artista, a qual, ao longo da repetição de três vezes, começa a sorrir até soltar o riso. No último dia de registro, a artista grita “512 hours” com grande excitação enquanto levanta seus dois braços antes de contar sobre o dia. Finaliza dizendo que com todos juntos seria possível mudar o mundo e que se eles (ela e sua equipe) puderam fazer isso na Serpentine, podem fazê-lo em qualquer lugar. Destaca assim sua sanção positiva acerca da galeria e o poder dela.

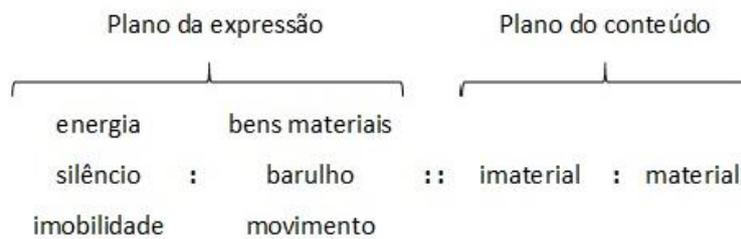
Cabe lembrar que várias figuras podem corresponder a um mesmo tema dentro de um discurso. As que são apresentadas pelo público no 34º dia são utilizadas por Abramović em seus depoimentos também, sendo a palavra energia a mais recorrente. Foi pronunciada 67 vezes por Abramović no conjunto dos vídeos. As palavras experiência e experienciar aparecem respectivamente 25 e 11 vezes. Tais figuras textuais verbais correspondem ao tema imaterial na semântica discursiva.

No que diz respeito à sintaxe narrativa, a artista aponta a necessidade de manutenção de sua própria energia, em manter a energia do espaço e a energia das pessoas juntas nas salas onde se davam os diferentes exercícios de seu método. Assim, no conjunto detectamos como programa narrativo: PN = F (experienciar o Método Abramović) {S1 (Abramović) → [S2 (participantes) ∩ Ov (energia/imaterial)]}.

A programação e a manipulação também explicitam o intuito de que haja um contágio na medida em que um visitante acaba fazendo o que vê os outros fazerem. A busca da participação do público e do ajustamento uns aos outros e com a sala onde se encontram, o compartilhamento de energia, diz respeito ao ajustamento programado presente no discurso da obra. Podemos verificar por meio do texto verbal dos diários a comunhão de energia relatada por Abramović como ajustamento. Ela diz que quando isso acontece, todos os presentes tornam-se um só. O objeto-valor energia concerne ao regime de interação da programação que, nesse caso, se dá por meio do sensível, o qual por sua vez caracteriza o regime do ajustamento. Sobre este regime, aponta Landowski (2004b, p.24, tradução nossa), “cada um busca antes descobrir aí uma forma possível de realização mútua.”. O enunciado audiovisual revela como eufórica a interação do público, que se predispõe a realizar o exercício com tempo e concentração, deixando a

galeria satisfeito. Isso é demonstrado na fala da artista pelos sorrisos nos rostos dos participantes e pelas demonstrações de afetividade, com abraços e frases de agradecimento após o ajustamento ao espaço e com os demais presentes.

Verificamos a oposição imaterial *versus* material na complexão investigada. A partir dos apontamentos acima, podemos homologar o plano da expressão com o do conteúdo da seguinte maneira:



O enunciado *Marina at Midnight: Serpentine Diaries* indica os regimes de interação como constituintes do discurso não apenas em sua gramática narrativa, mas como valores em si. Abramović expõe como realiza os regimes de interação com o público: manipulação e a programação (regime de junção) e o ajustamento e o assentimento (regime de união), os quais se atrelam aos sentidos do enunciado. Declara a energia, o silêncio e a imobilidade correspondentes ao valor positivo imaterial em oposição ao valor negativo material apresentado pelas figuras: barulho, movimento e bens materiais. A análise do objeto mostra a passagem de um regime de interação a outro, a qual pode ser ordenada no quadrado semiótico abaixo de duas maneiras diferentes, conforme abaixo.



Quadrado semiótico com os regimes de interação.

- Ordem 1 dos modos de interação: 1. Manipulação: sedução do público para que realize suas propostas; 2. Programação: execução de um exercício por parte dos destinatários; 3. Ajustamento: momento do contato corpo a corpo da artista e/ou de seus delegados com o público, entre o público e com o espaço da galeria 4. Assentimento: sucesso; acontecimento estético.
- Ordem 2 dos modos de interação: seria a mesma ordem da manipulação à programação acima, sendo 3, quando a interação por Acidente ocorre durante o processo de ajustamento. Trata-se do fracasso, quando público se recusa a sentir com Abramović ou seus delegados e não se ajusta aos outros participantes e ao espaço.

Assim, os sentidos presentes no enunciado são da ordem do imaterial, apontando o sentido que se dá pelas interações sensíveis tanto como meio quanto como valor. Além disso, foram inseridas mais duas categorias no quadrado semiótico. São os termos contraditórios: zona de unilateralidade e zona de bilateralidade, uma vez que a interação por meio da programação se dá apenas por parte de Abramović e seus delegados e, as reações inesperadas, acidentais, se dão somente por parte do público. A zona da bilateralidade compreende os regimes de manipulação e ajustamento, cujas interações se dão no contato de Marina e/ou seus delegados com público. A programação e a manipulação são da ordem do termo prudência, enquanto o ajustamento e o acidente ou assentimento são da ordem do termo categorial risco, conforme já apontados por Landowski em *Interações Arriscadas* (2014a, p. 80).

Em *Generator (Gerador)*, executado na galeria Sean Kelly em 2014, a destinadora dá continuidade ao fazer dos destinatários, mas há um diferencial. Abramović opta por vender os participantes. Ao não poder ser vista, o valor de estar em contato com uma figura notória para o público se perdia e à vivência com o corpo no espaço em silêncio era acrescida a vulnerabilidade pelo não poder ver. O título da obra revela o objeto-valor do programa narrativo: tornar o público gerador da energia compartilhada, no espaço em que o sentido da visão é suprimido para aguçar as outras sensorialidades do corpo. Trata-se então novamente do valor positivo imaterial *versus* o valor material, em que a estesia é o meio pelo qual o trabalho acontece. Conforme o site do MAI (GENERATOR, 2014, tradução nossa):

Em “Gerador” (2014), Abramović se concentra no “nada”. A artista transformou a galeria principal em um espaço de privação sensorial, uma oportunidade para a introspecção forçada. A fim de criar um estado físico e mental tranquilo, os visitantes são convidados a deixar seus celulares, relógios e bolsas em um armário antes de entrar na galeria. Auxiliados por facilitadores treinados pela artista Lynsey Peisinger, os visitantes então colocam fones de ouvido bloqueadores de som e vendas. Um máximo de sessenta e oito pessoas será permitido no espaço de cada vez.

A citação acima inicia com o objetivo da artista, o “nada”, retomando a ideia do vazio budista. Em *The Artist is Present* o foco era tanto a artista quanto o público. Em *Generator* e em *512 Hours* o centro do trabalho era o participante, embora a artista estivesse presente durante todo o tempo da ação ao longo dos três meses de trabalho. Em *Generator*, porém, o público não podia vê-la. Na exposição *Terra Comunal* realizada no SESC Pompéia em São Paulo, Brasil de 10 de março a 10 de maio de 2015 se deu outro desdobramento do Método da artista. A prescrição era ainda maior do que nas propostas anteriores. Para participar, os interessados deviam realizar suas inscrições pela WEB, no site da instituição onde se dava a mostra, ter acima de 12 anos e autorizar seus usos de imagens e voz.

A página de inscrição apresentava: “O Método Abramović é uma síntese de todo o conhecimento da artista Marina Abramović sobre performance.”⁵⁴. Após a inscrição dos interessados com o preenchimento de seus dados, tais como nome, data de nascimento, data e horário de interesse e e-mail, a confirmação da mesma era enviada aos inscritos por e-mail com um número, os quais tinham 24h para confirmar a presença, não sendo possível agendar uma outra vez. Quem desejasse realizar os exercícios novamente podia aguardar algum faltante nos horários programados de início das atividades, com duração total de 2h30min em uma fila paralela à dos inscritos. Diferentemente de *512 Hours*, em que o público podia permanecer no espaço e observar os exercícios realizados por outros, nesse trabalho somente os participantes das ações podiam manter-se no espaço destinado à vivência do Método. Na fila antes da entrada, funcionários da instituição já avisavam que quem desejasse sair do espaço antes das 2h30min não poderia retornar.

⁵⁴ Coletado pela autora à época da mostra *Terra Comunal* no site do SESC/SP.

Antes de iniciar os destinatários forneciam seus nomes aos atendentes dispostos na porta de entrada do espaço destinado à proposta, os quais conferiam os documentos das pessoas na lista dos inscritos. Em seguida elas eram direcionadas para um recinto com armários para deixar seus pertences, e conduzidas ao espaço anexo, onde após a entrada de todos, eram iniciados em três monitores de televisão os mesmos vídeos com a apresentação realizada pela imagem de Abramović. Pelo meio virtual, ela apresentava seu método e conduzia os exercícios físicos e respiratórios a serem realizados pelo público, o qual acompanhava a artista por meio de sua voz quando a imagem da artista era substituída pela da parceira de trabalho de Abramović, Lynsey Peisinger, que executava os exercícios. Em uma das telas ela estava acompanhada de um enquadramento, menor com uma pessoa que traduzia a fala de Abramović para Libras (Língua Brasileira de Sinais), destinada ao público surdo. Essa etapa tomava os primeiros 30min da proposta e era o preparo para as quatro etapas seguintes (fig. 91).

Figura 91



Método Abramović em *Terra Comunal*, 2015. Fonte: Método Abramović (2015).

A imagem virtual da artista já inseria o público em outro estado, ao romper com o corpo social, aquele que segue os modos de se portar em público e geralmente não corresponde ao corpo do indivíduo em seu ambiente privado. Neste caso, todos tornavam-se um único corpo realizando as mesmas ações. Os exercícios compreendiam o alongamento dos braços, esfregar as mãos para criar calor e energia, tocar os olhos e trabalhar os músculos dos olhos para perceber melhor tudo que está à frente, puxar os

lóbulos das orelhas e tocar os ouvidos para abrir a audição e botar a língua para fora. Em seguida dava-se o exercício de respiração, inspirando e expirando, prendendo a respiração, realizando a respiração do “guerreiro” com pernas abertas e firmes, mãos na cintura, em seguida, com os braços esticados e com punhos fechados. Depois ela pedia para chacoalhar o todo o corpo. Tais exercícios simples só são vistos e executados na coletividade em espaços de dança ou meditação, que exigem o corpo relaxado, não em um espaço expositivo e tampouco são executados pelo público.

A etapa seguinte eram as quatro ações de 30min cada conduzidas por uma equipe treinada por Marina, que se comunicava com o público apenas com o corpo, por meio de gestos, indicando aos participantes para onde deviam se dirigir e o que fazer. Em *512 hours*, Abramović interage no corpo a corpo com os visitantes. Em São Paulo, ela delega esse contato com o público inteiramente a esses profissionais, os quais se apresentam todos vestidos de macacões cinza – indumentária que remete a operários e esconde o corpo. Após o término dos exercícios conduzidos pela artista virtualmente, o grupo era dividido em dois, cada qual conduzido para direções opostas para receber fones de ouvido bloqueadores de som. Então eram divididos em mais dois agrupamentos para realizar exercícios de 30min cada. Eles ocorriam simultaneamente entre os conjuntos que alternavam: o andar em câmera lenta, o deitar-se na cama com cristais, o sentar-se na cadeira ou banco com cristais, e permanecer em pé diante de cristais (fig. 92). As posições da meditação budista em um mesmo trabalho tornam-se cada vez mais presentes, conforme se observa desde *Escape*, *The Drill*, *Counting the Rice*, *Generator* e nesta obra, reiterando o valor imaterial *versus* material.

Distingue-se a maneira como os participantes executavam as propostas sem hesitação, mergulhando no fazer programando pela artista e orientados pelos facilitadores. Mesmo conduzidos somente pelo gestual dos delegados de Abramović, após as primeiras pessoas serem levadas a sentar-se, deitar ou permanecer em pé, os demais integrantes de cada grupo faziam o mesmo apenas na interação pelo contágio.

Figura 92



Método Abramović em *Terra Comunal*, 2015. Fonte: Método Abramović (2015).

Landowski (2014a, p. 50, grifos do autor) esclarece:

Estamos lidando agora com uma interação entre iguais, na qual as partes coordenam suas dinâmicas por meio de um *fazer conjunto*. E o que lhes permite ajustar-se assim uma à outra é uma capacidade nova, ou ao menos, uma competência particular que o modelo precedente não tinha chegado a conhecer: a capacidade de se *sentir* reciprocamente. Para diferenciar da competência dita modal, nós a batizamos de competência *estésica*.

Embora o regime de junção se apresente, o ajustamento integra o programa uma vez que justamente o acionamento do sensível é o objeto-valor da proposta. Ao final da vivência em silêncio, os destinatários devolviam os fones e retiravam seus pertences dos armários. Nota-se então uma outra etapa de seu Método, na qual Abramović se retira fisicamente e se presentifica virtualmente. Ela defende a vivência conjunta do público consigo mesmo em silêncio para se dar conta da própria presença. Afinal, quando é que no dia-a-dia nos damos conta disso?

O Método Abramović teve continuidade no mesmo ano em Sydney. No projeto *In Residence (Em Residência, fig. 93)* a artista propõe ao público realizar seu método no Pier 2/3 de 24 de junho a 05 de julho, diariamente das 12 às 19h. No andar térreo se

davam os exercícios, enquanto no andar superior 12 *performers* integrantes do programa de residência do 30º Kaldor Public Art Project faziam uso do Método e criavam suas performances, realizando pesquisas e debates. (KALDOR, 2015). O público realizou as ações similares às apresentadas em *512 Hours*, com

Figura 93



In Residence, 2015. Fonte: *In Residence* (2015).

as posições em pé, sentada e deitada de meditação. Deixavam seus pertences à entrada do espaço, colocavam fones de ouvido bloqueadores de som, andavam em câmera lenta, separavam o sésamo do arroz, sentavam-se em frente de outra pessoa para se olharem, deitavam-se coletivamente em camas separadas. A diferença é que foi incluído o olhar para as cores primárias. Havia painéis das cores ciano, amarelo e magenta nas paredes, e o público era conduzido a sentar-se diante de uma das cores.⁵⁵ Os valores presentes nas demais propostas com Método são reiterados.

2.4. Encontros isotópicos

O exame das obras acima nos conduziu aos valores recorrentes, às isotopias temáticas e figurativas. Das 100 produções estudadas, 43 possuem continuidade e descontinuidade como valores do nível fundamental, e 30 delas, os valores imaterial e material. As demais produções apresentam retomadas dos valores em número inferior ou não dão a ver reiteraões em relação ao *corpus* analisado, agrupado conforme abaixo. É oportuno lembrar que a quantidade de trabalhos em cada década não condiz com a visibilidade das mesmas e, por conseguinte, da destinadora. Embora notemos um número menor de obras neste século, as produções mais antigas de Abramović são expostas continuamente em mostras individuais e coletivas, além de sua presentificação se dar por outros meios a serem apontados no próximo capítulo.

⁵⁵ Embora esse exercício integra os Método da artista para o preparo de seus assistentes que trabalham com o público nos projetos.

2.4.1. Valores recorrentes

Produção	Valores
1. <i>Metronome</i> (1971)	continuidade x descontinuidade
2. <i>Sound Corridor</i> (1971)	
3. <i>The Airport</i> (1972)	
4. <i>Sound Environment White</i> (1972)	
5. <i>Freeing the Horizon</i> (1973)	
6. <i>Rhythm 5</i> (1974)	
7. <i>Rhythm 2</i> (1974)	
8. <i>Art must be beautiful, artist must be beautiful</i> (1975)	
9. <i>Thomas Lips</i> (1975)	
10. <i>Freeing the Voice</i> (1975)	
11. <i>Freeing the Memory</i> (1976)	
12. <i>Freeing the Body</i> (1976)	
13. <i>Relation in Space</i> (1976)	
14. <i>Interruption in Space</i> (1977)	
15. <i>Breathing In/Breathing Out</i> (1977)	
16. <i>Imponderabilia</i> (1977)	
17. <i>Relation in Movement</i> (1977)	
18. <i>Relation in Time</i> (1977)	
19. <i>Light/Dark</i> (1977)	
20. <i>Expansion in Space</i> (1977)	
21. <i>AAA-AAA</i> (1978)	
22. <i>Incision</i> (1978)	
23. <i>Charged Space</i> (1978)	
24. <i>Workrelation</i> (1978)	
25. <i>Installation One</i> (1979)	
26. <i>Installation Two</i> (1979)	
27. <i>Nature of Mind</i> (1980)	
28. <i>That Self</i> (1980)	
29. <i>Modus Vivendi</i> (1983)	
30. <i>The Great Walk</i> (1988)	
31. <i>SSS</i> (1989)	
32. <i>Dragon Heads</i> (1990)	
33. <i>The Biography</i> (1992)	
34. <i>Cleaning the Mirror I</i> (1995)	
35. <i>Cleaning the Mirror II</i> (1995)	
36. <i>God punishing</i> (1995)	
37. <i>The Hero</i> (2001)	
38. <i>Nude with Skeleton</i> (2002-5)	
39. <i>Count on Us</i> (2003)	
40. <i>Virgin Warrior/Warrior Virgin</i> (2004)	
41. <i>Balkan Erotic Epic</i> (2005)	
42. <i>The Conditioning, first action of Self-Portrait(s) (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
43. <i>How to explain Pictures to a Dead Hare (7 Easy Pieces)</i> (2005)	

Produção	Valores
1. <i>Three</i> (1978)	
1. <i>Nature of Mind</i> (1980)	
2. <i>Point of Contact</i> (1980)	
3. <i>Timeless Point of View</i> (1980)	
4. <i>Rest Energy</i> (1980)	

5. <i>Nightsea Crossing</i> (1981-1987)	material x material
6. <i>Anima Mundi</i> (1983)	
7. <i>City of Angels</i> (1983)	
8. <i>Nightsea Crossing/Conjunction</i> (1983)	
9. <i>Positive Zero</i> (1983)	
10. <i>Transitory objects</i> (1989)	
11. <i>Shoes for departure</i> (1990)	
12. <i>Waiting for an idea</i> (1991)	
13. <i>Inner Sky</i> (1992)	
14. <i>Becoming visible</i> (1993)	
15. <i>Cleaning the Mirror III</i> (1995)	
16. <i>Cleaning the house</i> (1995)	
17. <i>Insomnia (Spirit House)</i> (1997)	
18. <i>Luminosity (Spirit House)</i> (1997)	
19. <i>Dissolution (Spirit House)</i> (1997)	
20. <i>Dozing Consciousness (Spirit House)</i> (1997)	
21. <i>Lost Souls (Spirit House)</i> (1997)	
22. <i>Escape</i> (1998)	
23. <i>Entering the Other Side (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
24. <i>The Artist is Present</i> (2010)	
25. <i>Cleaning the house: Counting the rice</i> (2014)	
26. <i>Marina Abramović: 512 Hours</i> (2014)	
27. <i>Marina at Midnight: Serpentine Diaries</i> (2014)	
28. <i>Generator</i> (2014)	
29. <i>Terra Comunal</i> (2015)	
30. <i>In Residence</i> (2015)	

Produção	Valores
1. <i>Communist Body/Fascist Body</i> (1979)	fazer fazer x não fazer fazer
2. <i>Witnessing</i> (1981)	
3. <i>Balkan Baroque</i> (1997)	
4. <i>Body Pressure (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
5. <i>Marina Abramović Presents: The Drill</i> (2009)	

Produção	Valores
1. <i>The Tree</i> (1971)	natureza x cultura
2. <i>Sound Environment-Sea</i> (1972)	
3. <i>Forest</i> (1972)	
4. <i>Rhythm 4</i> (1974)	
5. <i>Kaiserschnitt</i> (1978)	

Produção	Valores
1. <i>Rhythm 10</i> (1973)	risco x segurança
2. <i>Rhythm 0</i> (1974)	
3. <i>Warm/Cold</i> (1975)	
4. <i>The Brink</i> (1979)	

Produção	Valores
1. <i>Delusional</i> (1994)	euforia x disforia
2. <i>Image of Happiness</i> (1996)	
3. <i>The Onion</i> (1995)	

Produção	Valores
1. <i>Role Exchange</i> (1976)	ser x parecer
2. <i>A Similar Illusion</i> (1981)	

Produção	Valores
1. <i>The House with the Ocean View</i> (2002)	público x privado
2. <i>Seedbed (7 Easy Pieces)</i> (2005)	

Produções sem recorrência de valores em relação ao conjunto analisado	Valores
<i>Talking About Similarity</i> (1976)	poder fazer x não poder fazer
<i>Balance Proof</i> (1977)	equilíbrio x desequilíbrio
<i>The World Is My Country: The Sex Life of Flowers</i> (1982)	querer fazer x não querer fazer
<i>Die Mond, der Sonne</i> (1987)	masculino x feminino
<i>In Between</i> (1996)	relaxamento x tensão
<i>Action Pants: Genital Panic (7 Easy Pieces)</i> (2005)	poder x impotência

Os quatro valores mais recorrentes com seus respectivos valores opostos podem ser visualizados no gráfico abaixo:



Observa-se assim os quatro valores mais recorrentes, todos eles já presentes nas obras do final da década de 1970, sendo que natureza e cultura se restringem à década de 1970; os valores fazer fazer e não fazer fazer aparecem em trabalhos no final da mesma década e início de 1980, sendo retomados no final da década de 1990 e na década passada até 2010; os valores continuidade e descontinuidade surgem como valores

fundamentais desde o início da produção de Abramović até 2006, e imaterial e material são revelados desde 1978, sendo os valores predominantes na atualidade.

2.4.2. Isotopias temáticas

Os seguintes temas: meditação, busca espiritual, energia e compartilhamento ou conjunção mostram-se vinculados às ações de autocontrole e conhecimento budistas. Trata-se de etapas de desenvolvimento que objetivam o discernimento dos diferentes aspectos da existência: a impermanência, a ausência de individualidade e as causas das insatisfações e sofrimentos para revelar a natureza real dos fenômenos (KEOWN; PREBISH, 2010, p. 810). Por esse motivo, são reunidos aqui como subtemas, agrupados pelo tema geral da autoconsciência. Observa-se a ocidentalização das práticas orientais ao serem apresentadas como arte em espaços expositivos.

Produção	Subtema	Tema
1. <i>The Brink</i> (1979)	conjunção	Autoconsciência
2. <i>Point of Contact</i> (1980)	Energia compartilhada	
3. <i>Timeless Point of View</i> (1980)	energia	
4. <i>Nightsea Crossing</i> (1981-1987)	Energia compartilhada	
5. <i>Nightsea Crossing/Conjunction</i> (1983)	conjunção	
6. <i>Transitory objects</i> (1989)	energia	
7. <i>Shoes for departure</i> (1990)	meditação	
8. <i>Waiting for an idea</i> (1991)	meditação	
9. <i>Inner Sky</i> (1992)	meditação	
10. <i>Cleaning the Mirror I</i> (1995)	meditação	
11. <i>Cleaning the Mirror II</i> (1995)	meditação	
12. <i>Cleaning the Mirror III</i> (1995)	Energia compartilhada	
13. <i>Cleaning the house</i> (1995)	meditação	
14. <i>Insomnia (Spirit House)</i> (1997)	Busca espiritual	
15. <i>Luminosity (Spirit House)</i> (1997)	Busca espiritual	
16. <i>Dissolution (Spirit House)</i> (1997)	Busca espiritual	
17. <i>Dozing Consciousness (Spirit House)</i> (1997)	Busca espiritual	
18. <i>Lost Souls (Spirit House)</i> (1997)	Busca espiritual	
19. <i>Escape</i> (1998)	meditação	
20. <i>Nude with Skeleton</i> (2002-5)	meditação	
21. <i>The House with the Ocean View</i> (2002)	Energia compartilhada	
22. <i>Entering the Other Side (7 Easy Pieces)</i> (2005)	Energia compartilhada	
23. <i>Marina Abramović Presents: The Drill</i> (2009)	meditação	
24. <i>The Artist is Present</i> (2010)	Energia compartilhada	
25. <i>Cleaning the house: Counting the rice</i> (2014)	meditação	
26. <i>Marina Abramović: 512 Hours</i> (2014)	meditação	
27. <i>Generator</i> (2014)	meditação	
28. <i>Terra Comunal</i> (2015)	meditação	
29. <i>In Residence</i> (2015)	meditação	

O tema resistência compreende os subtemas risco, equilíbrio e tempo, conforme abaixo:

Produção	Subtema	Tema
1. <i>Rhythm 10</i> (1973)	risco	resistência
2. <i>Rhythm 5</i> (1974)	risco	
3. <i>Rhythm 2</i> (1974)	risco	
4. <i>Rhythm 0</i> (1974)	risco	
5. <i>Rhythm 4</i> (1974)		
6. <i>Freeing the Voice</i> (1975)		
7. <i>Warm/Cold</i> (1975)		
8. <i>Freeing the Memory</i> (1976)		
9. <i>Freeing the Body</i> (1976)		
10. <i>Relation in Space</i> (1976)		
11. <i>Balance Proof</i> (1977)	equilíbrio	
12. <i>Interruption in Space</i> (1977)		
13. <i>Expansion in Space</i> (1977)		
14. <i>Relation in Time</i> (1977)	tempo	
15. <i>Relation in Movement</i> (1977)	Tempo	
16. <i>Breathing In/Breathing Out</i> (1977)		
17. <i>Kaiserschnitt</i> (1978)		
18. <i>Incision</i> (1978)		
19. <i>Workrelation</i> (1978)		
20. <i>Installation Two</i> (1979)		

Produção	Tema
1. <i>Metronome</i> (1971)	vida e morte
2. <i>Sound Corridor</i> (1971)	
3. <i>Light/Dark</i> (1977)	
4. <i>AAA-AAA</i> (1978)	
5. <i>City of Angels</i> (1983)	
6. <i>Modus Vivendi</i> (1983)	
7. <i>Positive Zero</i> (1983)	
8. <i>Dragon Heads</i> (1990)	
9. <i>Becoming visible</i> (1993)	
10. <i>God punishing</i> (1995)	

Produção	Tema
1. <i>Art must be beautiful, artist must be beautiful</i> (1975)	fazer artístico
2. <i>Charged Space</i> (1978)	
3. <i>Virgin Warrior/Warrior Virgin</i> (2004)	
4. <i>Body Pressure (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
5. <i>The Conditioning, first action of Self-Portrait(s) (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
6. <i>Seedbed (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
7. <i>How to explain Pictures to a Dead Hare (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
8. <i>Marina at Midnight: Serpentine Diaries</i> (2014)	

Produção	Tema
1. <i>Freeing the Horizon</i> (1973)	ruptura
1. <i>Imponderabilia</i> (1977)	
2. <i>Nature of Mind</i> (1980)	
3. <i>That Self</i> (1980)	
4. <i>The World Is My Country: The Sex Life of Flowers</i> (1982)	

5. <i>The Great Walk</i> (1988)	
6. <i>In Between</i> (1996)	

Produção	Tema
1. <i>Role Exchange</i> (1976)	diferença
2. <i>Talking About Similarity</i> (1976)	
3. <i>Installation One</i> (1979)	
4. <i>Communist Body/Fascist Body</i> (1979)	
5. <i>A Similar Illusion</i> (1981)	
6. <i>Die Mond, der Sonne</i> (1987)	

Produção	Tema
1. <i>Thomas Lips</i> (1975-2005)	Balcãs
2. <i>Delusional</i> (1994)	
3. <i>Balkan Baroque</i> (1997)	
4. <i>Count on Us</i> (2003)	
5. <i>Balkan Erotic Epic</i> (2005)	

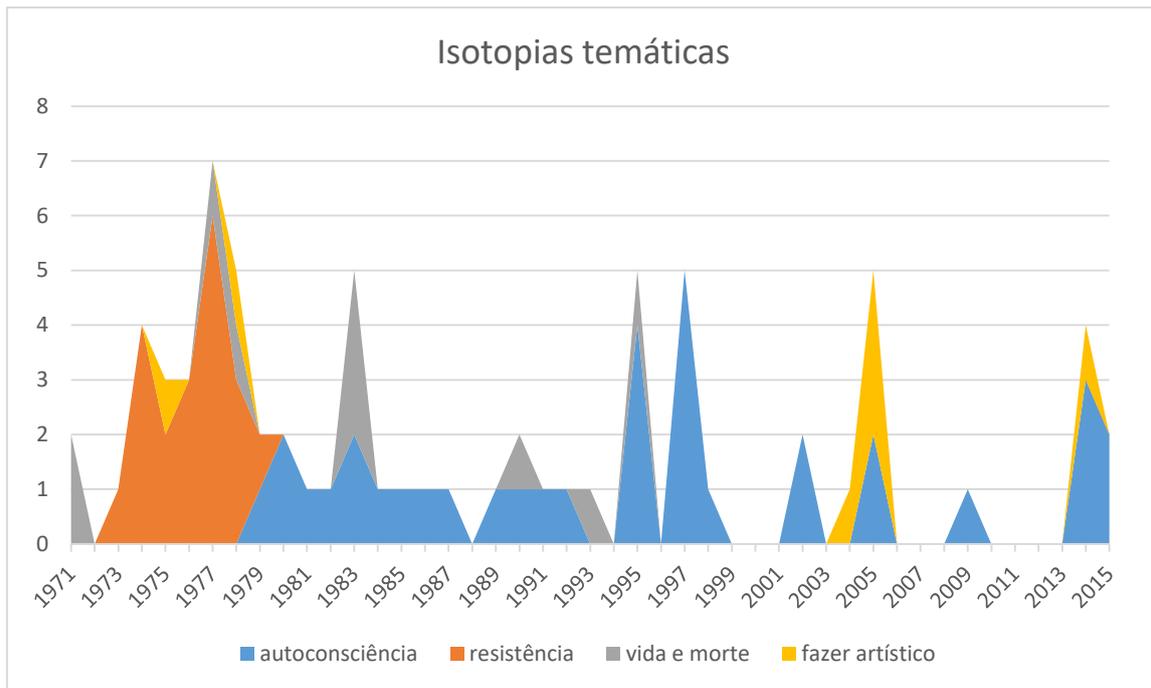
Produção	Tema
1. <i>The Tree</i> (1971)	deslocamento espacial
2. <i>The Airport</i> (1972)	
3. <i>Sound Environment-Sea</i> (1972)	
4. <i>Forest</i> (1972)	

Produção	Tema
1. <i>Sound Environment White</i> (1972)	amor
2. <i>Rest Energy</i> (1980)	
3. <i>Anima Mundi</i> (1983)	
4. <i>Image of Happiness</i> (1996)	

Produção	Tema
1. <i>SSS</i> (1989)	passado
2. <i>The Biography</i> (1992)	
3. <i>The Hero</i> (2001)	

Produções sem isotopia temática em relação ao conjunto analisado	Tema
1. <i>Three</i> (1978)	inversão da história
2. <i>Witnessing</i> (1981)	imaginação
3. <i>The Onion</i> (1995)	cansaço
4. <i>Action Pants: Genital Panic (7 Easy Pieces)</i> (2005)	empoderamento feminino

As quatro isotopias temáticas principais são apresentadas no gráfico abaixo:



A imagem acima aponta o tema fazer artístico somente na década de 1970 e neste século. O tema vida e morte é reiterado no início dos enunciados plásticos até 1995. Nota-se a preponderância do tema resistência na primeira década de produção de Abramović, sendo que no final desse mesmo período surge o tema que terá continuidade até hoje, a autoconsciência.

2.4.3. Isotopias figurativas

Devido à profusão de figuras nas produções de Abramović, as isotopias figurativas foram determinadas em função dos regimes de interação, por conta do objetivo do estudo, ou seja, dos modos de presença da *performer* e de seu público. As análises dos trabalhos indicam quatro grupos: um em que o corpo da(os) artista(s) e/ou dos delegados da destinadora predominam; outro em que a figura do corpo do público é essencial, sem o qual a obra não se faz ser; um no qual som, espaço, objetos e/ou imagens figuram. Cabe elucidar que embora qualquer manifestação demande a presença do destinatário, nesse caso leva-se em conta o papel ativo da audiência, com a ação do corpo que extrapola o sentido da visão. A exceção concerne à performance *The Artist is Present*, em que tanto as figuras de Marina quanto a dos participantes tornados adjuvantes se fazem ver com igual relevância.

Produção	Figura predominante
1. <i>Rhythm 10</i> (1973)	corpo da(os) performer(s)
2. <i>Rhythm 5</i> (1974)	
3. <i>Rhythm 2</i> (1974)	
4. <i>Rhythm 4</i> (1974)	
5. <i>Warm/Cold</i> (1975)	
6. <i>Art must be beautiful, artist must be beautiful</i> (1975)	
7. <i>Thomas Lips</i> (1975)	
8. <i>Freeing the Voice</i> (1975)	
9. <i>Freeing the Memory</i> (1976)	
10. <i>Freeing the Body</i> (1976)	
11. <i>Role Exchange</i> (1976)	
12. <i>Relation in Space</i> (1976)	
13. <i>Talking About Similarity</i> (1976)	
14. <i>Interruption in Space</i> (1977)	
15. <i>Breathing In/Breathing Out</i> (1977)	
16. <i>Relation in Movement</i> (1977)	
17. <i>Relation in Time</i> (1977)	
18. <i>Light/Dark</i> (1977)	
19. <i>Balance Proof</i> (1977)	
20. <i>Expansion in Space</i> (1977)	
21. <i>AAA-AAA</i> (1978)	
22. <i>Kaiserschnitt</i> (1978)	
23. <i>Incision</i> (1978)	
24. <i>Charged Space</i> (1978)	
25. <i>Workrelation</i> (1978)	
26. <i>Three</i> (1978)	
27. <i>Communist Body/Fascist Body</i> (1979)	
28. <i>The Brink</i> (1979)	
29. <i>Nature of Mind</i> (1980)	
30. <i>Point of Contact</i> (1980)	
31. <i>Timeless Point of View</i> (1980)	
32. <i>Rest Energy</i> (1980)	
33. <i>That Self</i> (1980)	
34. <i>Nightsea Crossing</i> (1981-1987)	
35. <i>Witnessing</i> (1981)	
36. <i>A Similar Illusion</i> (1981)	
37. <i>Anima Mundi</i> (1983)	
38. <i>City of Angels</i> (1983)	
39. <i>Nightsea Crossing/Conjunction</i> (1983)	
40. <i>Positive Zero</i> (1983)	
41. <i>Modus Vivendi</i> (1983)	
42. <i>Die Mond, der Sonne</i> (1987)	
43. <i>The Great Walk</i> (1988)	
44. <i>SSS</i> (1989)	
45. <i>Dragon Heads</i> (1990)	
46. <i>Waiting for an idea</i> (1991)	
47. <i>The Biography</i> (1992)	
48. <i>Becoming visible</i> (1993)	
49. <i>Delusional</i> (1994)	

50. <i>The Onion</i> (1995)	
51. <i>Cleaning the Mirror I</i> (1995)	
52. <i>Cleaning the Mirror II</i> (1995)	
53. <i>Cleaning the Mirror III</i> (1995)	
54. <i>Cleaning the House</i> (1995)	
55. <i>Image of Happiness</i> (1996)	
56. <i>Insomnia (Spirit House)</i> (1997)	
57. <i>Luminosity (Spirit House)</i> (1997)	
58. <i>Dissolution (Spirit House)</i> (1997)	
59. <i>Dozing Consciousness (Spirit House)</i> (1997)	
60. <i>Lost Souls (Spirit House)</i> (1997)	
61. <i>Balkan Baroque</i> (1997)	
62. <i>The Hero</i> (2001)	
63. <i>The House with the Ocean View</i> (2002)	
64. <i>Nude with Skeleton</i> (2002-5)	
65. <i>Count on Us</i> (2003)	
66. <i>Virgin Warrior/Warrior Virgin</i> (2004)	
67. <i>Balkan Erotic Epic</i> (2005)	
68. <i>Body Pressure (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
69. <i>Action Pants: Genital Panic (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
70. <i>The Conditioning, first action of Self-Portrait(s) (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
71. <i>How to explain Pictures to a Dead Hare (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
72. <i>Entering the Other Side (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
73. <i>Marina at Midnight: Serpentine Diaries</i> (2014)	

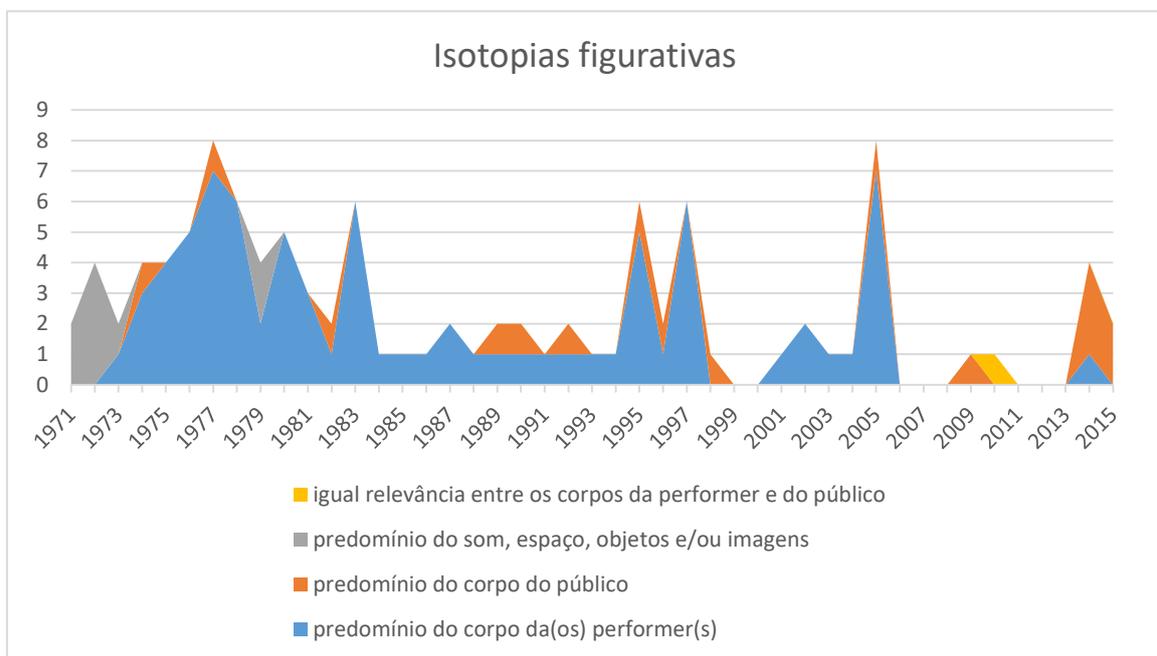
Produção	Figura predominante
1. <i>Rhythm 0</i> (1974)	corpo do público
2. <i>Imponderabilia</i> (1977)	
3. <i>The World Is My Country: The Sex Life of Flowers</i> (1982)	
4. <i>Transitory objects</i> (1989)	
5. <i>Shoes for departure</i> (1990)	
6. <i>Inner Sky</i> (1992)	
7. <i>God punishing</i> (1995)	
8. <i>In Between</i> (1996)	
9. <i>Escape</i> (1998)	
10. <i>Seedbed (7 Easy Pieces)</i> (2005)	
11. <i>Marina Abramović Presents: The Drill</i> (2009)	
12. <i>Cleaning the house: Counting the rice</i> (2014)	
13. <i>Marina Abramović: 512 Hours</i> (2014)	
14. <i>Generator</i> (2014)	
15. <i>Terra Comunal</i> (2015)	
16. <i>In Residence</i> (2015)	

Produção	Figura predominante
1. <i>Metronome</i> (1971)	
2. <i>Sound Corridor</i> (1971)	
3. <i>The Tree</i> (1971)	

4. <i>The Airport</i> (1972)	som espaço objetos e/ou imagens
5. <i>Sound Environment-Sea</i> (1972)	
6. <i>Forest</i> (1972)	
7. <i>Sound Environment White</i> (1972)	
8. <i>Freeing the Horizon</i> (1973)	
9. <i>Installation One</i> (1979)	
10. <i>Installation Two</i> (1979)	

Produção	Figura predominante
1. <i>The Artist is Present</i> (2010)	corpo do público corpo da artista

Segue o gráfico com as quatro isotopias figurativas:



Os dados acima revelam a presença do corpo do público nas produções de Abramović desde a década de 1970, e o predomínio da figura deste na última década. As recorrências apresentadas explicitam a coerência do trabalho da artista. Em sua experimentação no início de seu percurso artístico na década de 1970 já podemos localizar os quatro valores, temas e figuras principais. Os registros de variações de informações dão a conhecer a continuidade do valor imaterial e da isotopia temática da autoconsciência na obra de Abramović, assim como a redução da figura do corpo da artista em detrimento do corpo dos participantes em suas propostas dos últimos anos.

O capítulo a seguir compreende os modos de presença de Abramović nos *media*. São enunciados realizados por delegados e não delegados da artista, os quais se fazem ver em plataformas comunicacionais diversas, amplificando a sua visibilidade mediática.

CAPÍTULO 3: VISIBILIDADE MEDIÁTICA DE MARINA ABRAMOVIĆ⁵⁶

As produções artísticas são modos de presentificação dos artistas no mundo. Com o surgimento do ciberespaço na década de 1990, todos os campos de comunicação da sociedade passaram a fazer uso da visibilidade mediática, a qual está vinculada ao fenômeno glocal⁵⁷, aqui abordado no sentido *strictu sensu*, ou seja, atrelado a tecnologias que possibilitam a comunicação na velocidade da luz. Eugênio Trivinho (2012, p. 111) esclarece:

Na atual fase tecnológica da vida humana, o glocal comparece como fenômeno sutilmente totalitário. O processo de glocalização reconfigura integralmente as relações com o social, com a natureza, com o Cosmos, com a alteridade e com o si-próprio. O glocal rearranja continuamente as relações entre público e privado, coletivo e individual, imaginário e real, próximo e distante, interno e externo, familiar e estranho, entre outros pares doravante hibridizados e dissolvidos. Nesse sentido, o glocal e sua dinâmica radica, na base infraestrutural, tecnocultural e societária *sine qua non* da existência humana [...].

Estendendo-se a todos os campos da vida, os artistas também não escaparam a esse modo de presença e de visibilidade mediado pelas tecnologias comunicacionais. Suas produções, eventos e pensamentos passaram a ser acessíveis aos seus seguidores, rede de conhecidos e colegas de área. Ainda que mesmo antes da internet obras de artistas fossem reproduzidas em livros, catálogos e objetos, as produções eram concebidas para que o público entrasse em contato com elas presencialmente com o corpo. Cohen (2004, p. 163) nos lembra a relação dos artistas com a mídia:

A arte lida com verdade, lida com transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência. O artista lida com as dialéticas corpo/alma, cabeça/coração

⁵⁶ Trechos deste capítulo foram apresentados no XIV Congresso Internacional IBERCOM 2015 e publicados nos Anais do mesmo evento sob o título *Marina Abramović: diários da performance 512 Hours*.

⁵⁷ O termo, nascido na década de 1980 a partir da expansão de empresas japonesas além-mares, caracterizava-se por manter a estrutura da matriz adaptada à realidade dos locais onde as filiais se instalavam. A nomenclatura reúne as ideias do global e local e foi primeiramente incorporada às ciências humanas e sociais por Roland Robertson (TRIVINHO, 2012. p. 47-49).

(razão/emoção), vida/morte, que são estruturais à condição humana. O verdadeiro artista lida com abstração, tendo consciência que a mídia é apenas uma função de transporte, o corpo para uma alma (que é esse ato artístico), o suporte para se atingirem os propósitos mencionados.

No entanto, Anne Cauquelin (2005, p. 55-64) nos revela camadas complexas subordinadas à passagem da arte moderna para a arte contemporânea, as quais atrelam-se ao fenômeno da comunicação. Essa alterou a estrutura e circulação da arte, passando a governá-la, sendo que antes era regida pelo consumo. Conforme a pesquisadora essa conjuntura é sustentada pelos conceitos a seguir: o de rede, a qual funciona como um sistema neural, que permite acesso a todos os pontos do conjunto e está em constante movimento; o bloqueio, uma vez que inserido na rede, não é possível sair dela; as noções de redundância e saturação, cuja redistribuição instantânea anula as diferenças entre as informações; a concepção de nomenclatura, que classifica e reclassifica os enunciados, maquiando a impossibilidade de apreensão da totalidade e a ideia de construção de realidade, em que a linguagem sobressai face aos desejos dos sujeitos com o objetivo único de comunicar. Esse contexto demanda ao artista possuir competência comunicativa para inserir-se na rede, na qual tanto o produtor quanto a obra passam a circular como um produto dessa.

A autora aponta três precursores dessa condição: Marcel Duchamp, ao revelar o pensar como fazer arte, dando predominância à razão, ao construir uma realidade por meio da linguagem como signo e explicitar que produtores, intermediários e consumidores são papéis passíveis de serem desempenhados simultaneamente; Andy Warhol, o qual fez uso da sociedade de consumo ao produzir em série com a saturação de imagens de consumo, tornando-se ele mesmo um produto com sua assinatura, além de inserir-se em todos os meios de comunicação da época, e Leo Castelli, galerista marchand que circulava entre os EUA, Canadá e Europa e divulgava artistas, de modo a já trabalhar em rede nos anos de 1960 (CAUQUELIN, 2005, p. 87-126).

Cauquelin também assinala a possibilidade de multiplicação da obra digital. A comunicação instantânea por meio de máquinas fez surgir a arte produzida

exclusivamente para a interação realizada de modo eletrônico. De acordo com Goldberg (2004, p. 10-11, tradução nossa):

O Ciberespaço⁵⁸ oferece aos usuários a ilusão de movimento constante, pois mesmo os novos desenhos, com linhas direcionais, textos ondulados, e palavras que deslizam em torno páginas parecem estar em movimento. Muitos artistas operam em semelhante estado de fluxo, extraíndo da mídia e da iconografia da história da arte referências visuais que são refeitos como espetáculos ousados - na pintura, fotografia ou arte performática.

Landowski (1992, p. 85, grifos do autor) também aponta a nebulosa relação entre público e privado mencionada por Trivinho (2012):

[...] o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, acompanhado pelo progresso das técnicas automatizadas de tratamento da informação, leva hoje um número de observadores e de analistas a reexaminar, em termos relativamente novos, o velho problema da definição das fronteiras – efetivas ou desejáveis – entre os domínios respectivos da “vida privada” e da “vida pública”.

Mas antes mesmo de sua ampla presença na WEB, Abramović já confundia sua vida privada com a pública, o que se comprova pelas obras que fazem referência a suas origens, a seu relacionamento e parceria com Ulay, assim como à gama de seus amigos do meio artístico.

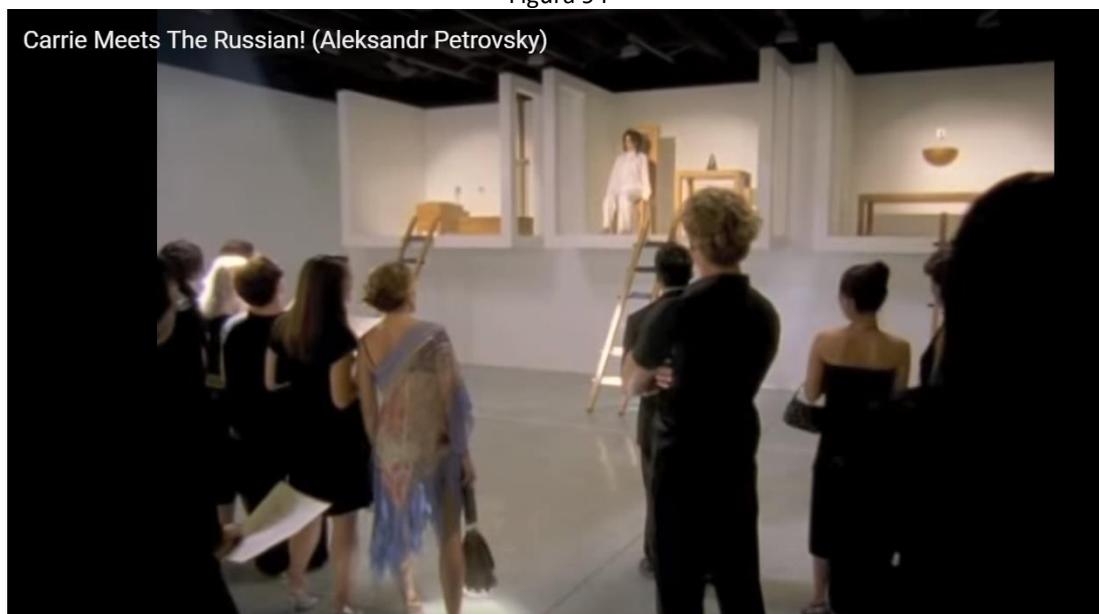
3.1. Construção da imagem de celebridade e delegações de voz

Marina adentrou o mundo da cultura de massa ao ser mencionada na série norte-americana de grande público *Sex and the city*. No episódio *Carrie Meets The Russian!* (*Aleksandr Petrovsky*) de 2003, as protagonistas visitam uma galeria e tentam entender o significado do trabalho, o que as leva a rir da ação e a uma visitante reprová-las com

⁵⁸ Adotamos aqui a definição de Monteiro (2007): “[...] podemos entender o ciberespaço como um universo virtual proporcionado pelas redes de telecomunicações, mormente a Internet.”.

o olhar. A performance é evidentemente *The House with the Ocean View*⁵⁹ (fig. 94), mas com outra pessoa no lugar de Abramović, a qual autorizou o trabalho interdiscursivo⁶⁰.

Figura 94



Cena do episódio *Carrie Meets The Russian!* (Aleksandr Petrovsky). Fonte: *Sex and the city* (2012).

Segundo Mello (2009, p. 278): “Com as redes digitais, uma nova concepção de ecossistema se apresenta. Por esse tipo de fenômeno, por exemplo, mapas e diagramas de relacionamento são criados para mostrar o uso e a expansão de lugares que ocupamos no espaço virtual.”. Marina tem produzido manifestações para serem acessadas virtualmente, as quais mostram a adoção das redes sociais em detrimento de *newsletters* via e-mail do MAI, instituto que leva seu nome, enviados esporadicamente. Os enunciados são disponibilizados aos destinatários pelo MAI, Facebook, Youtube, Vimeo, Twitter, Instagram e Tumblr, se não em seu nome, no de sua Instituição. Essas plataformas divulgam as ações da artista: mostras, conferências e *workshops*, em sites de museus, galerias e instituições de ensino. Isso se estende às matérias impressas em jornais, revistas de arte, moda e de variedades. Todas elas, da mesma forma, são publicadas na WEB.

A exposição e performance *The Artist is Present*⁶¹ foi o divisor de águas no que concerne à visibilidade mediática da artista, quando houve crescente audiência e reverberação

⁵⁹ Ver p. 127, 128.

⁶⁰ Até 13 de junho de 2016, o episódio teve 596.611 visualizações.

⁶¹ Ver p. 149-153.

nos *media* e matérias com tom pejorativo, justamente por se tratar de um trabalho que demandava da artista “fazer nada”. Ela permanecia sentada o dia todo na mesma cadeira em silêncio, olhando para cada visitante que se colocava a sua frente, mas tal ato exigia grande preparo físico e mental para manter-se assim continuamente. No entanto, a obra também assinala o contato de Marina com o grande público e sua imersão nos meios comunicacionais, que a constituíam enquanto celebridade. A artista surpreendeu inclusive os curadores do MoMA, que descobriram via publicação da crítica de arte e blogueira Paddy Johnson, que, após interagir com a *performer*, ao sair do museu recebeu o emblema *Marina Abramović Made Me Cry (Marina Abramović Me Fez Chorar, fig. 95)* da artista por meio do aplicativo Foursquare⁶². Logo depois de Johnson divulgar ter descoberto que a ação da artista estava ligada ao Foursquare, jovens usuários do mesmo e colecionadores dos emblemas correram para o museu, ampliando as filas para participar da performance⁶³. O MoMA também dava visibilidade à ação transmitindo ao vivo a performance em vídeo. As fotos de Marco Anelli (2012) dos visitantes que interagiram e choraram com a *performer* também podem ser vistas no Tumblr (ANELLI, 2010). Abramović dá visibilidade ao seu público, o qual já atua como adjuvante em suas ações artísticas, por meio de registros realizados por Anelli, delegado da artista.

Figura 95

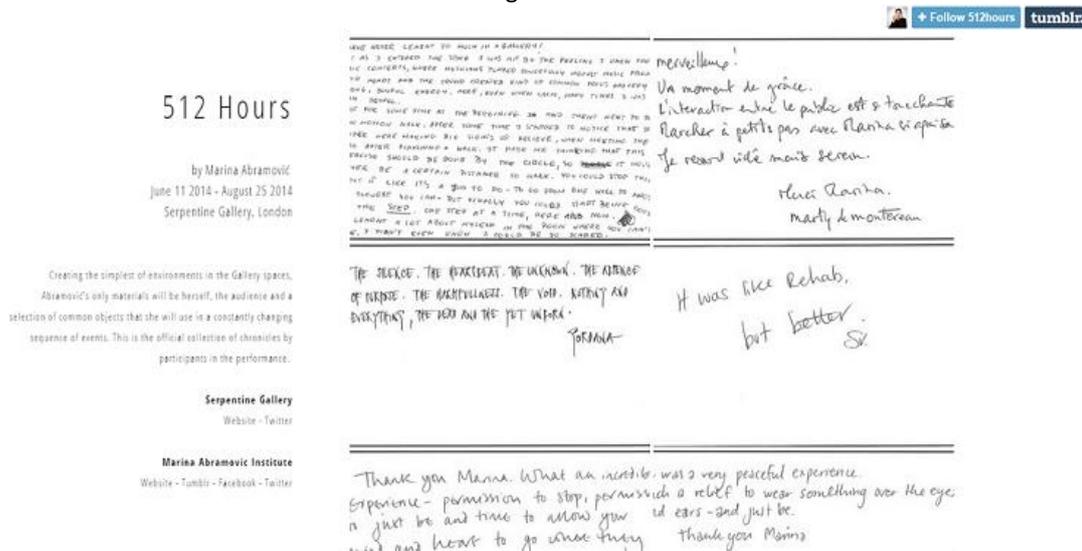


Fonte: Anelli (2010).

⁶² Foursquare é um aplicativo para celulares que, por meio de sua localização indica locais e amigos próximos.

⁶³ Ver artigo *Exclusive: Secret Marina Abramović Foursquare Badge Unlocked* (2010).

Figura 96



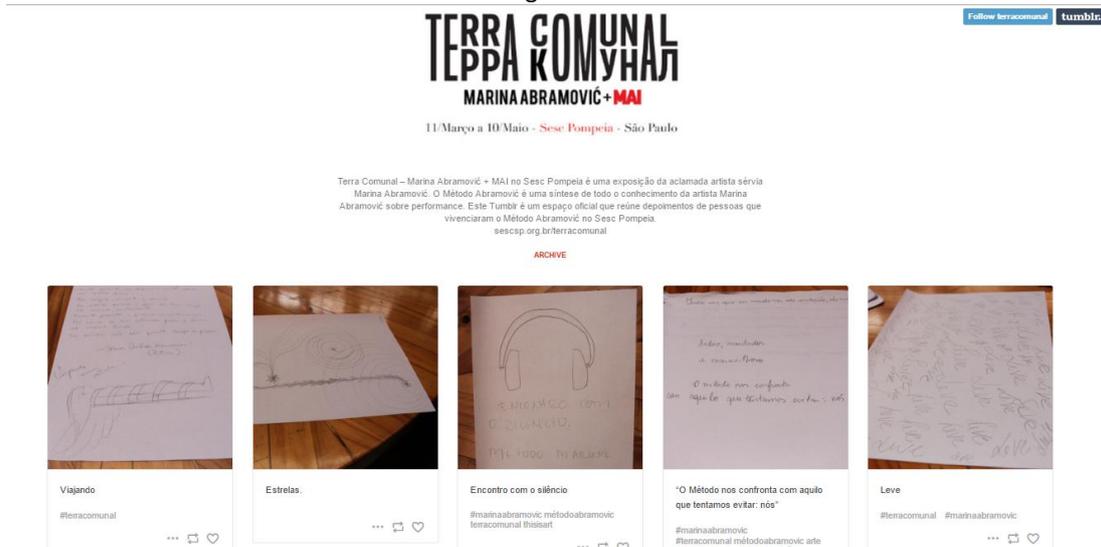
Página do Tumblr onde se encontram os relatos dos participantes de *Marina Abramović: 512 Hours*.
Fonte: 512 hours (2014).

Os depoimentos dos participantes de *512 Hours* (2014) foram outra forma de dar visibilidade mediática aos destinatários os quais, por sua vez, podiam disseminar o trabalho artístico que lhes dava a voz. Suas crônicas foram postadas no Tumblr e podem ser encontrados no site do MAI, Serpentine e Facebook do MAI. Essa é uma forma de presentificar o público por meio de seus escritos e desenhos (fig. 96).

O mesmo se deu em *Terra Comunal*. Após a realização do Método, os destinatários eram convidados a deixar suas impressões sobre a experiência vivida em papéis em branco sem pauta, com lápis deixados na mesa à saída (fig. 97). Os depoimentos visuais ou textuais eram postados no Tumblr, presentificando esses participantes de forma virtual, acessíveis na WEB em *Terra Comunal* (2015a).

Landowski (1992, p. 89, grifo do autor) elucida: “para que, a relação de ‘visibilidade’ se estabeleça efetivamente entre duas instâncias quaisquer, certas condições devem ainda estar reunidas: será necessária, por exemplo, uma ‘fonte de luz’ que ‘ilumine’ o objeto ao olhar do observador”. O pesquisador também admite a possibilidade de um mediador que torne a visão possível, como um delegado “de um ou outro dos dois sujeitos e em presença.”. E ainda:

Figura 97



Fonte: Terra Comunal (2015a).

[...] caberá ao observador estabelecer as condições de uma “boa visibilidade” (notadamente por uma organização apropriada de suas relações espaço-temporais) com o objeto: ora, ao contrário, será o sujeito virtualmente observável que, procurando ele próprio, de certa forma, “fazer-se ver”, organizará o dispositivo requerido para a “captação do olhar” de um observador potencial. (LANDOWSKI, 1992, p. 89, grifo do autor).

Ao dar visibilidade aos seus destinatários, Abramović é novamente sancionada positivamente por esses, os quais também tornam o privado público: suas emoções, sensações vivenciadas no Método são relatadas por meio do Tumblr. Assim, o contrato fiduciário é reforçado, e no interior do discurso enunciado, reforçam-se também as marcas que o organizam com o dizer verdadeiro, o contrato de veridicção.

Dentre as possibilidades de vivência com duratividades variadas disponibilizadas por Marina na WEB, encontram-se os jogos que, antes acessíveis facilmente no site do MAI, podem agora ser encontrados apenas pelos *links* publicados no Facebook e no site do videogame designer Pippin Barr. Antes de serem oferecidos a qualquer interessado, eles eram ofertados aos contribuintes da construção do MAI via Kickstarter⁶⁴ (2009), e isso era anunciado pelas plataformas das quais o Instituto faz uso.

⁶⁴ Maior plataforma de financiamento de projetos do mundo.

O primeiro deles foi apresentado no ano seguinte à mostra *The Artist is Present*. Barr criou o jogo homônimo com a estética da década de 1980 (BARR, 2010-2016). No jogo fazemos o percurso do visitante, desde a porta de entrada do MoMA, bilheteria, atravessamos o museu

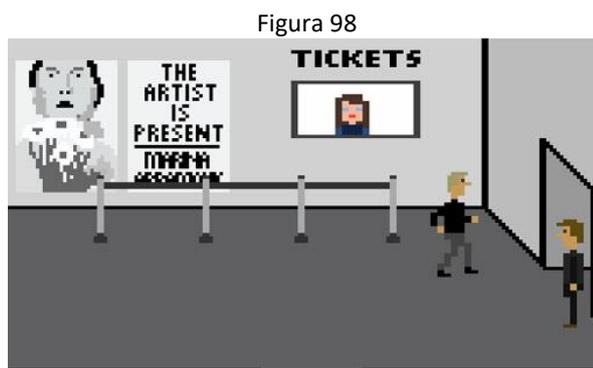


Imagem do jogo *The Artist is Present* de Pippin Barr.
Fonte: Barr (2010-2016g).

que traz referências de obras conhecidas, como *A Dança* de Henri Matisse, até entrarmos na fila para interagir com a artista. Embora seja um jogo para a WEB, é preciso obedecer ao tempo real. Só é possível jogar no horário de funcionamento do museu. O tempo de espera na fila é longo e precisamos aguardar parados a ordem de participantes no jogo com a artista (fig. 98 e 99).

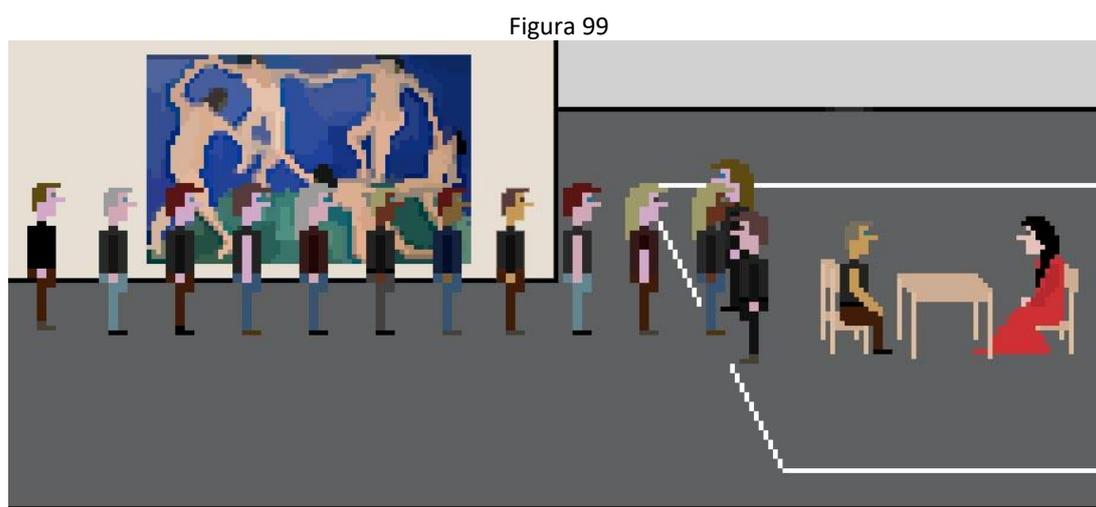


Imagem do jogo *The Artist is Present* de Pippin Barr. Fonte: Barr (2010-2016g).

Depois do jogo *The Artist is Present*, Barr desenvolveu mais cinco a partir de exercícios que Abramović aplica em seus workshops *Cleaning the house*, empregado há anos junto a estudantes de performance e agora conhecido como Método Abramović, proposto ao grande público em museus e espaços culturais. O primeiro deles foi *Counting the Rice and Sesame* (*Contagem de Arroz e de Sésamo*) (BARR, 2010-2016c). Faz-se necessário apontar que conduzir o grão de arroz por meio do cursor não se compara a tocá-los, sentir a materialidade, o odor, a textura e o volume dos grãos. Somado a isso, o local onde aquele que acessa o site e clica na proposta se encontra afeta a concentração, que de modo fisicamente presencial se dá em grupo e em lugar preparado para que o público

tenha foco. Não há o menor controle disso por parte da artista, e se na ação presencial a contagem é ininterrupta, na WEB o participante pode interromper o jogo, a contagem, e retomar mais tarde, de modo que a continuidade que permite o mergulho cada vez maior do destinatário na proposta se perde (fig. 100 e 101). Mello (2009, p. 279) elucida:

O campo de ação do espaço como espaço fluido e simultâneo e o modo como ele envolve a sociedade tecnológica são fenômenos tecnológicos recentes. Por essa perspectiva, o espaço é apresentado de forma híbrida, em seus aspectos heterogêneos e em suas interfaces móveis. Como um organismo, ou um sistema fluido de sinais, a experiência sensorial social é acionada na simultaneidade entre o espaço-dentro e o espaço-fora de vivência em ambientes informacionais. É como se tivéssemos diante de nós uma espécie de fisicalidade ampliada entre o espaço físico e o virtual. Ganhamos com isso, a dimensão de um espaço conectado a temporalidades simultâneas, cuja natureza é transitória.

Figura 100

USE THE MOUSE TO DRAG THE RICE GRAINS AND BLACK SESAME SEEDS INTO THEIR CUPS. KEEP A TALLY OF EACH ON A PIECE OF PAPER. YOU CAN QUIT AND COME BACK TO CONTINUE COUNTING WHENEVER YOU WISH.

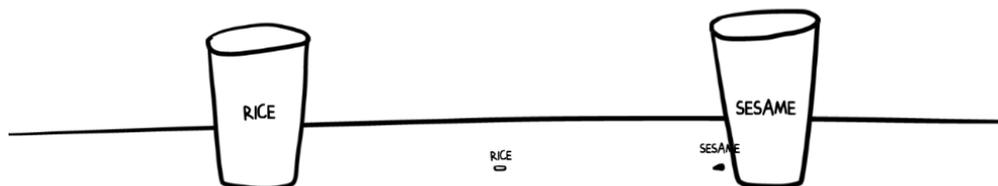


Imagem do jogo *Counting the Rice and Sesame*, criado por Pippin Barr. O texto indica: "Use o mouse para arrastar os grãos de arroz e os sésamos para os copos. Mantenha o registro de cada um em uma folha de papel. Você pode sair e voltar a contar sempre que desejar." Fonte: Barr (2010-2016c).

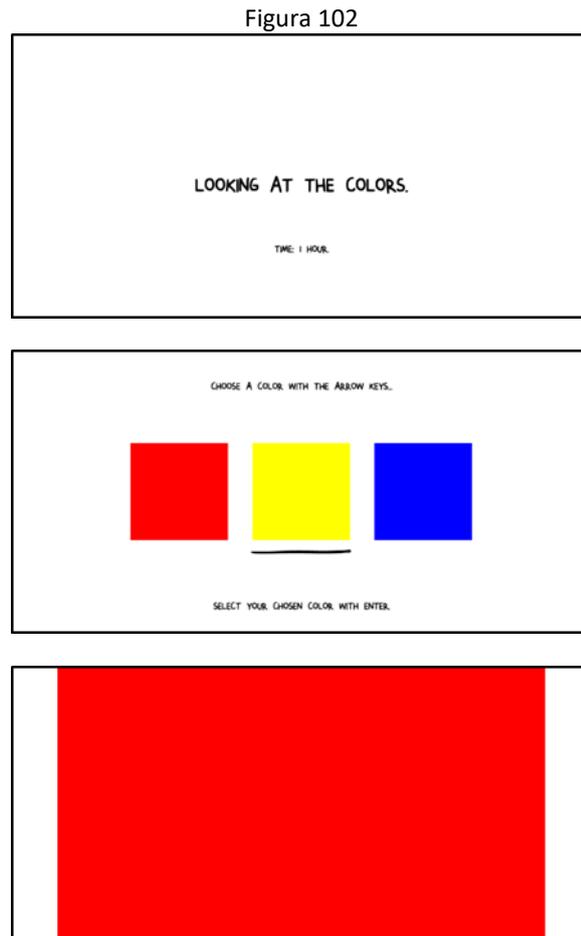
Figura 101



Postagem sobre jogo *Counting the Rice* do MAI no Facebook do MAI. Fonte: MAI (2014c).

O segundo jogo proposto foi *Looking at Colors (Olhar para Cores, fig. 102)*. A primeira imagem ao entrarmos no jogo é o nome do exercício com a indicação do tempo de 1h escrito abaixo e em corpo menor. Em seguida surge: o texto “escolha uma cor com as teclas de seta”; abaixo dele, as três cores primárias, vermelho, amarelo e azul, se encontram enfileiradas horizontalmente em quadrados na metade da tela, sendo que há uma linha sob a cor amarela, a qual se move para as cores vizinhas conforme a nossa escolha. Após a escolha da cor desejada, ela toma quase todo o espaço da tela.

Cada máquina que acessa a WEB (computador, *tablet*, celular) possui uma dimensão de tela e sua configuração de cor e luz, de modo que a saturação das cores é alterada. Os exercícios parecem mais irônicos, à maneira do Fluxus⁶⁵, para serem realizados. A contemplação de uma tela pintada com as velaturas de tinta a óleo, por exemplo, difere completamente da cor luz, porque as camadas de cor de pigmento transparente podem conferir o efeito de profundidade, que somado ao efeito resultante sobre a tela em lona, linho, etc., acionam a sensibilidade háptica, a memória tátil. A tela do



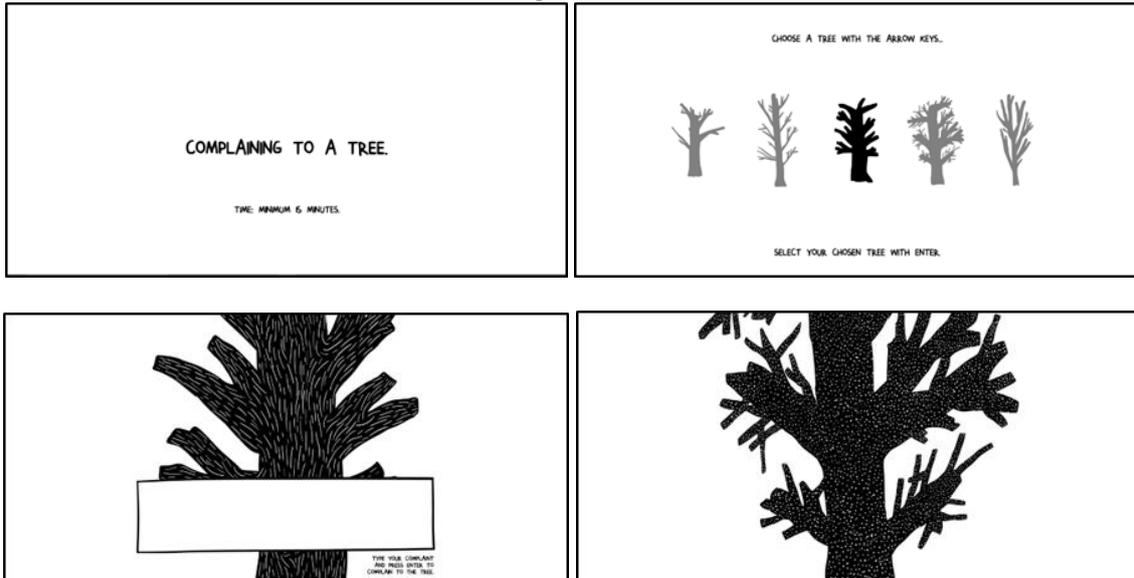
Fonte: Barr (2010-2016d).

computador já é fria, e mesmo a tinta sobre um suporte frio como o metal, por exemplo, acresce o sentido tátil. Desse modo, possibilita-nos conduzir à rememoração de estados, afetividades e sensibilidades já vividas, o que virtualmente não é possível.

Assim como no jogo anterior, *Complaining to a tree (Reclamando para uma árvore)* apresenta o tempo, mas prescreve o mínimo de 15min. A tela seguinte mostra cinco árvores com formas diferentes para que o usuário escolha uma delas com as setas do teclado. Em seguida, surge a imagem do tronco escolhido sangrando na tela atravessado por uma área a ser preenchida com a reclamação do interator. Após inserir o texto, a faixa branca desaparece por um segundo para em seguida aparecer outra faixa a receber a reclamação. O sentido tátil da madeira, o odor, e seu cromatismo são substituídos pelo preto e branco que ressalta as formas diferentes das árvores desenhadas (fig. 103). O desabafo da fala dá lugar à escrita. O sensorio de estar na natureza com o tronco da

⁶⁵ Ver p. 39, 40.

Figura 103

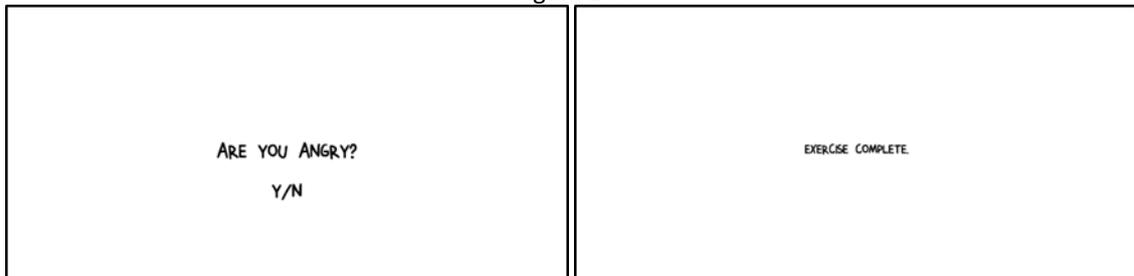


Fonte: Barr (2010-2016b).

árvore dá lugar à interação visual com o desenho estilizado, sendo a tatilidade apenas a do computador.

Stopping the Anger (Acabando com a Raiva) inicia-se com a pergunta: “Você está com raiva?” Abaixo da pergunta encontram-se as letras Y, de *yes* (sim) e N de *no* (não). Ao acionar a tecla N, o jogo se encerra com o texto “exercício completo” (fig. 104).

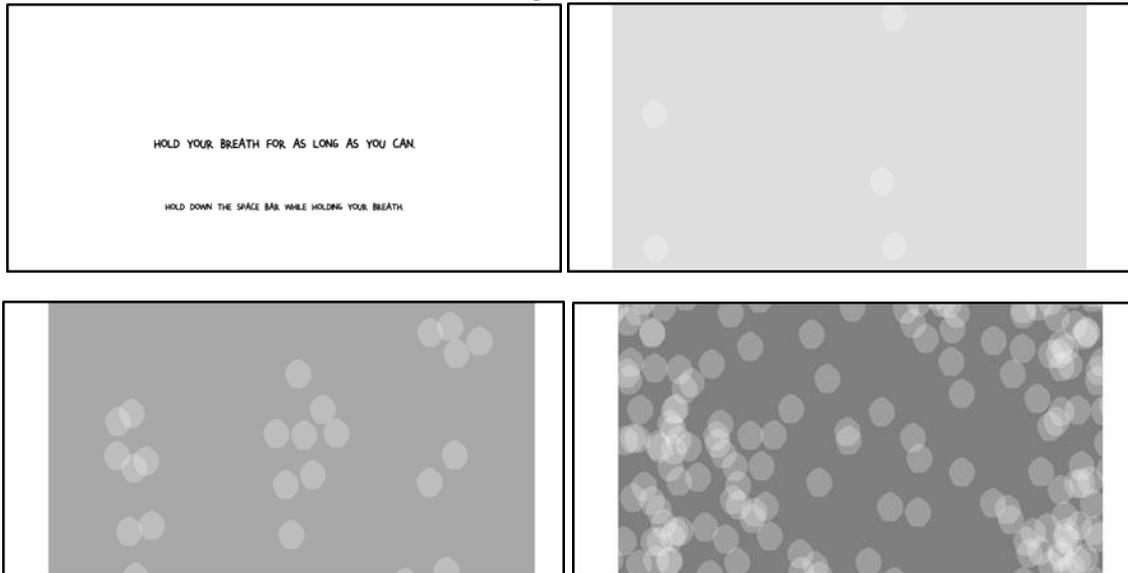
Figura 104



Fonte: Barr (2010-2016f).

Ao teclar Y, surge a proposta do exercício centralizada horizontalmente: “segure sua respiração pelo tempo que conseguir”. Abaixo dessa frase e com o corpo menor; “mantenha a tecla de espaço pressionada enquanto segura a respiração” (fig. 105).

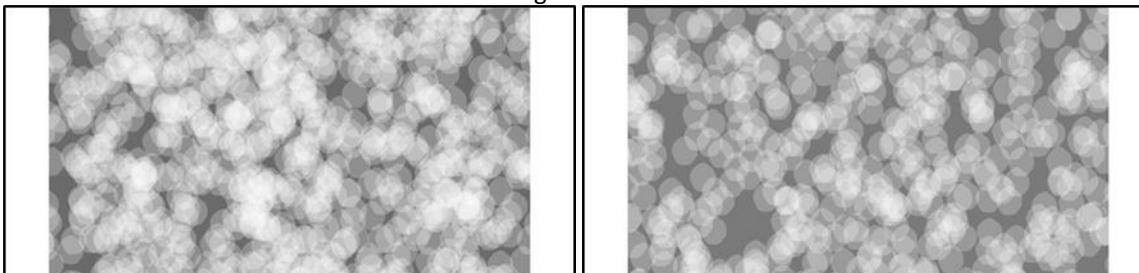
Figura 105



Fonte: Barr (2010-2016f).

Conforme aumenta o número de formas arredondadas brancas, a invadir a tela por todos os lados, o fundo cinza escurece e elas reduzem a velocidade de seus movimentos (fig. 106).

Figura 106

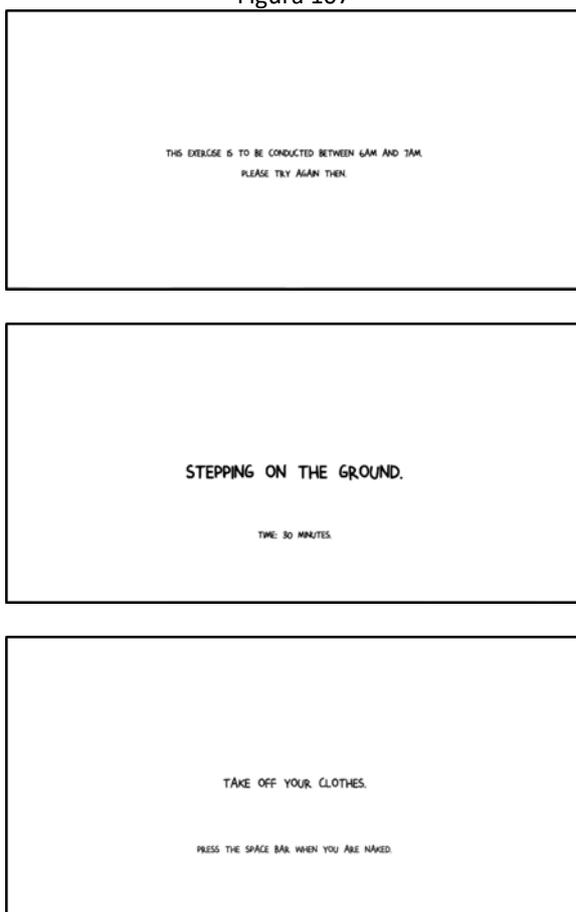


Fonte: Barr (2010-2016f).

Ao deixarmos de pressionar a barra de espaço, a imagem se desvanece clareando até aparecer o texto “exercício completo”.

O jogo *Stepping the Ground (Pisando no Chão)* só pode ser jogado entre as 6 e 7h da manhã. Ao acessarmos fora do horário surge o texto para tentar novamente no horário prescrito para tal. Ao entrarmos no jogo aparece o nome do mesmo centralizado na imagem, e abaixo o tempo de 30min indicado. Em seguida vemos a frase: “Tire suas roupas”. Abaixo: “pressione a barra de espaço quando estiver nu” (fig. 107).

Figura 107

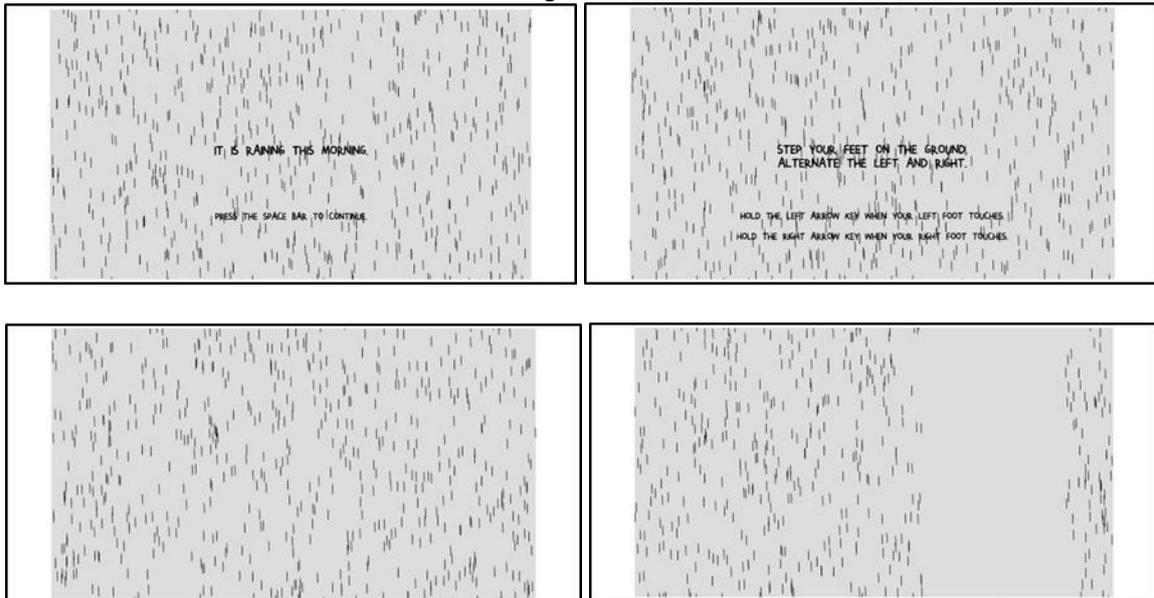


Fonte: Barr (2010-2016e).

Surge o texto em preto: “Está chovendo está manhã” seguido de “pressione a barra de espaço para continuar”. O fundo apresenta traços pretos verticais espaçados por toda a tela de cor cinza, em movimento para baixo, que figurativizam a chuva. Na próxima imagem o passo seguinte é: “coloque seus pés no chão alternado o esquerdo e o direito.”. E em letras menores, em seguida: “Mantenha pressionada a flecha esquerda quando seu pé esquerdo toca. Mantenha a flecha direita pressionada quando seu pé direito tocar.”. A chuva se intensifica ou torna-se mais lenta conforme o tempo maior de pressão nas setas da direita ou esquerda. Ao

pressionar por mais tempo uma das setas, o lado correspondente da tela fica sem chuva. A depender da pressão, a área vazia se assemelha a uma pegada. Quando paramos de usar as setas surge novamente a mensagem para alternarmos a setas como se fossem passos. O contato do corpo nu com a natureza é substituído pelo corpo nu diante da tela do computador. Como nos demais jogos, apenas o tempo pode se aproximar do Método, os exercícios cumprem a função de atrair outro público para Abramović, ao suscitar a curiosidade sobre seus exercícios, mas a ação que ela propõe na coletividade deixa de existir e os sentidos restringem-se ao tato e a visão. O olfato e a audição, o sensorial que o aqui e agora com as materialidades despertam, são traduzidos para o plano visual de maneira a não acionar os outros sentidos (fig. 108).

Figura 108



Fonte: Barr (2010-2016e).

O mesmo já havia sido realizado com outro game de Barr. Com a mesma estética do jogo *The Artist is Present*, ele criou *The Digital Marina Abramović Institute*, com o qual podemos percorrer o instituto ainda não inaugurado da artista, após nossa contribuição, e participar dos exercícios que lá serão realizados (fig. 109 a 111).

Figura 109

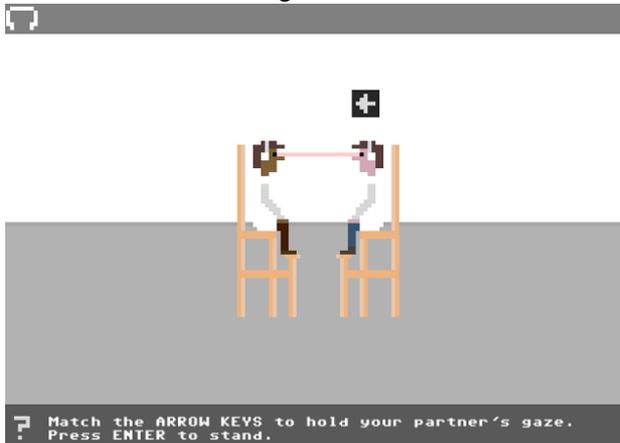


Imagem do jogo *The Digital Marina Abramović Institute* de Pippin Barr. Fonte: Barr (2010-2016h).

Figura 110



Imagem de certificado recebido ao final do jogo *The Digital Marina Abramović Institute*. Fonte: Being Marina Abramović (2013).

Figura 111



Postagem do game *The Digital Marina Abramović Institute* no Facebook do MAI. Fonte: MAI (2014c).

Em 2011 Abramović foi dirigida por Robert Wilson, um dos grandes nomes da área teatral. Com sanção positiva na área artística, ele é conhecido por sua extrema programação e completo fechamento para o acaso em suas produções. Em *The Life and Death of Marina Abramović* a performer atua como ela mesma e como sua mãe. Conta a sua história desde a infância. A estreia da peça se deu no Manchester International Festival e foi apresentada em Madri, Basel, Antuérpia, Amsterdã, Toronto e Nova York (WILSON, 2011). Ao realizar o trabalho com Wilson sobre a sua própria vida, ela lhe delega a voz e dá-se uma troca de valores, ao mesmo passo que Abramović é tema e actante na manifestação (fig. 112).



Cena de *The Life and Death of Marina Abramović*.
Fonte: Wilson (2011).

Em 2012, o documentário *Marina Abramović: The Artist is Present* sobre a mostra e a performance, foi lançado nas salas de cinema, em DVD e apresentado em canal pago. Rapidamente, cenas das interações entre Abramović e o público registradas no filme se espalharam pela WEB e foram amplamente compartilhadas nas redes sociais, atingindo pessoas não familiarizadas com a arte contemporânea e com essa arte. Apenas a cena do documentário na qual a artista interage com seu ex-companheiro de vida e arte, Ulay,

soma quase 14 milhões de visualizações no Youtube até 21 de agosto de 2016, e o *link* ainda circula nas redes sociais (MARINA..., 2012) (fig. 113 e 114).

Figura 113



A artista leva um susto, abrindo levemente a boca ao abrir os olhos e se deparar com Ulay. Seus olhos marejam e sua respiração muda, revelando conter a sua emoção. Fonte: Marina Abramović: The Artist is Present (2012).

Figura 114



Cenas do encontro de Abramović com Ulay no documentário *Marina Abramović: The Artist is Present*.
Fonte: *Marina Abramović: The Artist is Present* (2012).

Em seguida, e por essa única vez ao longo da performance, ela encerra a interação esticando seus braços sobre a mesa em direção a ele, o qual lhe retribui o gesto. De mãos dadas, ambos são ovacionados pela audiência presente. A cena é acompanhada apenas por uma música instrumental, reforçando o efeito de sentido patêmico das figuras.

O reperformatar juntos de Mariana e Ulay como faziam em *Nightsea Crossing* comoveu o público versado em artes. No entanto, para os destinatários que acessam o registro pelas mídias sociais e sites, mesmo sem saber de quem se trata, é possível ler as expressões faciais e perceber a afetividade presente na interação. Todos sabem o que é se emocionar, o choro, o olhar que revela algo que concerne ao passado, o qual é retomado naquele momento. A sedução do trecho se dá por remeter a vivências de conhecimento geral da ordem do sensível e do privado. Coaduna com a mudanças nas relações resultantes da bunkerização. De acordo com Trivinho (2012, p. 156, grifos do autor):

[...] o *bunker* sinaliza a vigência universalizada da necessidade de autoproteção, defesa e/ou resistência em condições social-históricas (tidas como) adversas. Se o “refechamento” engendrado pela bunkerização deriva do medo social indefinido em relação ao real, da lassitude crônica, da facilitação instrumental da instantaneidade e/ou do puro regozijo pelo encapsulamento (não somente doméstico), e se essas configurações coletivas da sensibilidade, do inconsciente, do corpo, do comportamento e do hábito pressupõem, a cada caso com maior ou menor intensidade, o imperativo ameaçador do mundo (não importa quão verdadeiro ou falso esse imperativo seja), a equação sociofenomenológica do *bunker* abarca, ao que tudo indica, o acentuado *stress* das melhores propensões humanas em relação à existência concreta, tendência reativa na forma deste *resguardo tático apriorístico* (nem sempre consciente de sua natureza) que organiza e modula a experiência social na vida cotidiana.

Dessa forma, a cena de Marina com Ulay aciona o imaginário e a emoção do destinatário. Esse modo de sentir concerne ao contágio. Segundo Landowski (2014b, p. 18): “Sentir o sentir do outro é, em muitos casos, já prová-lo por sua própria conta, como se, por uma espécie de performatividade da copresença sensível, a percepção das manifestações somáticas de certos estados vividos por outros tenha o poder de nos

fazer experimentá-los.”. No entanto, trata-se de um modo de sentir mediado pelo eletrônico, de forma a manter o destinatário resguardado. Novamente Trivinho (2012, p. 169, grifo do autor) elucida:

Seja como for, bunker glocal e suas práticas significam, nesse sentido, a suspensão estrutural – seja por voluntariedade, seja por circunstância oportuna ou contingência irrecurrível – da apropriação da alteridade *in loco*, em sua corporalidade genuína; em regra geral, onde há resistência (seja qual for) à interação com a alteridade em contexto presencial e, *vis à vis*, projeção e/ou fluência dessa relação via rede está, desde o princípio, configurado o processo de *bunkerização* glocal em sua versão digital.

Figura 115

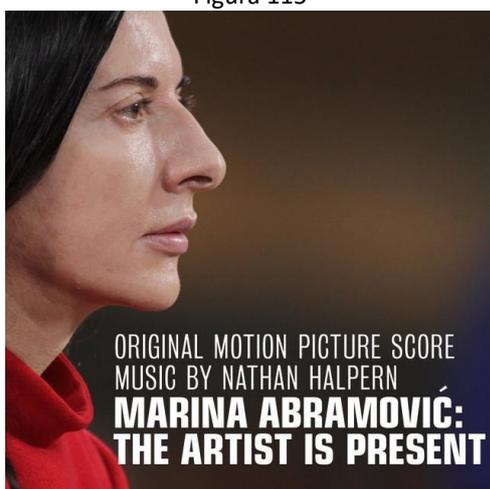


Imagem que acompanha a trilha sonora de Nathan Halpern para o documentário *Marina Abramović: The Artist is Present*.
Fonte: Halpern (2012a).

Outra reverberação do filme *Marina Abramović: The Artist is Present* concerne à trilha sonora de Nathan Halpern. Ela encontra-se disponível através de aplicativos e plataformas diversas tais como: Spotify, Soundcloud, Itunes (o qual também disponibiliza o documentário), Napster⁶⁶, dentre outros. As músicas da trilha podem ser baixadas através de computadores, *tablets* e celulares, e trazem as figuras do rosto de Marina de perfil e seu nome, além de também terem rendido matérias na WEB⁶⁷ (fig. 115).

Em entrevistas concedidas pela artista e palestras realizadas, disponíveis na WEB após a exposição no MoMA, Abramović reitera a importância do tempo mínimo necessário para que o público se desconecte da relação temporal cotidiana para se aprofundar e ter uma vivência significativa por meio do corpo e da mente, na interação com os espaços e nas situações criadas por ela no silêncio. Aponta a energia, a imaterialidade

⁶⁶ Ver: Halpern (2012b; 2012c; 2012d; 2012e; 2012f; 2013); *Marina Abramović: The Artist is Present* (2012b).

⁶⁷ Ver: Film music repórter (2012).

como conexão entre ela e o público e deste consigo mesmo. Ela aproveita a visibilidade para anunciar a criação do Marina Abramović Institute – MAI, cujo site existe desde 2007.

Muitas celebridades se sentaram com Marina em *The Artist is Present*. Há registros em fotografia de cantores como Lou Reed, Björk, Rufus Wainwright, dos atores Isabella Rossellini, James Franco, dentre outros renomados artistas, como Mathew Barney e críticos de arte, conduzindo a atenção para seus admiradores. No entanto, nenhuma pessoa famosa contribuiu tanto para a visibilidade de Abramović e sua ação artística quanto a cantora *pop* Lady Gaga. Ela já havia exposto sua admiração pela *performer* em entrevista concedida no penúltimo dia da performance *The Artist is Present* no MoMA⁶⁸, e anteriormente chamado a atenção para Abramović no Twitter. Essa postagem conduziu os fãs e seguidores da cantora para a retrospectiva. Conforme depoimento de Marina para o site da cantora (coletado pela autora em link já removido, grifo do autor, tradução nossa): “Eu não estava ciente de que ela estava lá [...] Mas, depois que a cantora apareceu, o Twitter explodiu em atividade e, de repente, o público jovem ‘bombou’ na exposição.”.

O projeto arquitetônico do MAI foi realizado com fundos arrecadados via Kickstarter, lançado em 25 de agosto de 2013 com auxílio de celebridades do cinema e figuras populares, como o produtor e *rapper* Jay-Z. Ele realizou uma contribuição ao Instituto em troca da participação de Abramović em seu clipe musical, mas a *performer* exigiu que ele realizasse o tempo mínimo de 6h de performance. Lady Gaga não apenas colabora com o MAI, mas promove Abramović ao executar o Método da artista em um vídeo. Assim, ambos fazem uso do Método Abramović nos vídeos: JAY Z em *Picasso Baby: A Performance Art Film* (2014)⁶⁹ e Lady Gaga em *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga* (MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE, 2013b).

⁶⁸ Em Lady GaGa talks about Marina Abramović (2013), com 597.111 acessos até 22 ago16.

⁶⁹ O audiovisual postado em 2013 não se encontra mais disponível no Youtube, de modo que não foi possível realizar o levantamento do número de acessos, o qual deve ter sido grande no seu lançamento, pois somente no Facebook Jay-Z possui 20.849.103 de “curtidas” até 25 de agosto de 2016. O audiovisual *Picasso Baby: A Performance Art Film* (2014) no Vimeo encontra-se disponível e até 21 de ago 2016 teve 146 mil visualizações.

O vídeo de 2'18" postado em 07 de agosto de 2013, *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga* (*O Método Abramović praticado por Lady Gaga*), ajudou a arrecadar fundos para o MAI. A cantora atuou como delegada da artista para fazer seu público conhecer a *performer*. Entre a cantora e seu público há um contrato de veridicção e de fidedignidade no projeto de Marina, que convence o público de Gaga de seu endosso e conduz à doação para o Instituto.

Na primeira cena a cantora figura deitada no chão, produzindo um único som com o fôlego de um respiro, para em seguida retomar o fôlego e recomeçar o mesmo "AAAAAAAAAAAAAAAAAAAA", como o realizado pelos bailarinos para o preparo das ações realizadas na mostra *The Artist is Present*. Todas as cenas que se seguem apresentam a cantora em outros espaços, produzindo com a sua voz essa sonoridade mesclada aos sons dos locais onde se encontra (fig. 116).

Figura 116





Cenas de *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga*. Fonte: Marina Abramović Institute (2013b).

Abaixo do *link* do vídeo no site VIMEO⁷⁰, o visitante podia deixar sua gorjeta para o MAI via cartão de crédito. O texto na área cinza dizia (tradução nossa):

Junte-se a nós para criar o MAI clicando “Gorjeta para este vídeo” no botão abaixo!

Em retiro de três dias no norte do estado de Nova York, Marina instruiu Gaga no Método Abramović – uma série de exercícios desenvolvidos para aumentar a autoconsciência dos participantes de suas experiências mentais e físicas no momento presente.

O Instituto Marina Abramović (MAI) será o primeiro espaço dedicado à prática do Método Abramović para ambos: fazer performance e observar obras de longa duração.

Para saber mais sobre o Método Abramović, veja nosso website (bit.ly/176oqto) e esse vídeo da TV Bonsai (bit.ly/14z2ZVO).

Visite o Instituto Marina Abramović no Twitter (twitter.com/hudsonMAI) e Facebook (facebook.com/MSIhudson).

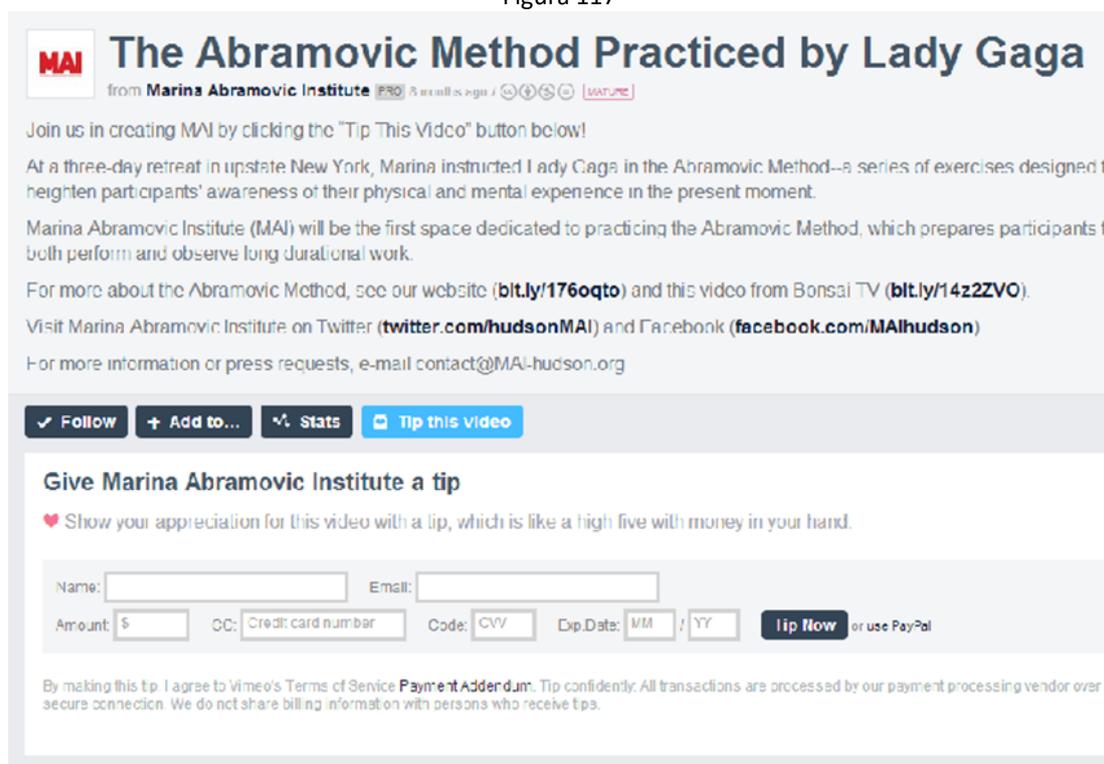
Para maiores informações ou solicitação de imprensa, e-mail: contact@MAI.hudson.org

Na última das quatro caixas havia destacado sob fundo azul claro e letras em branco: “Dê gorjeta para este vídeo”. Na área em branco logo abaixo havia o texto: “Dê gorjeta para o Marina Abramović Institute”. A conjugação verbal empregada no imperativo produz o efeito de sentido de ordem. Contudo, na linha abaixo o desenho de um coração

⁷⁰ Na atualidade, o *link* para a doação não aparece mais no final do vídeo.

vermelho figura antes do texto: “Mostre seu apreço por este vídeo com uma gorjeta, a qual é como um *high five* com dinheiro em sua mão.”. A manipulação por sedução destinada ao público informal e jovem é revelada por meio da figura apelativa do coração e do *high five*, gestual informal de cumprimento, o qual abarca a concordância entre as partes. Em seguida, encontravam-se espaços para preenchimentos de dados, e de forma destacada, a caixa de fundo preto e letras em branco: “Dê gorjeta agora” e, ao lado, a opção de usar *PayPal* (fig. 117).

Figura 117



The screenshot shows a video player interface for a video titled "The Abramovic Method Practiced by Lady Gaga" from Marina Abramovic Institute (MAI). The video player includes a "Tip this video" button and a form to give a tip. The form has fields for Name, Email, Amount, CC, Code, and Exp. Date. A "Tip Now" button is also visible. The text on the page includes: "Join us in creating MAI by clicking the 'Tip This Video' button below!", "At a three-day retreat in upstate New York, Marina instructed Lady Gaga in the Abramovic Method--a series of exercises designed to heighten participants' awareness of their physical and mental experience in the present moment.", "Marina Abramovic Institute (MAI) will be the first space dedicated to practicing the Abramovic Method, which prepares participants to both perform and observe long durational work.", "For more about the Abramovic Method, see our website (bit.ly/176oqto) and this video from Bonsai TV (bit.ly/14z2ZVO).", "Visit Marina Abramovic Institute on Twitter (twitter.com/hudsonMAI) and Facebook (facebook.com/MAIhudson)", "For more information or press requests, e-mail contact@MAI-hudson.org".

Fonte: Imagem coletada pelo autor antes de sua supressão. Marina Abramović Institute (2013b).

O texto explica o vídeo, divulga outras plataformas para seguir o MAI e reitera o pedido de gorjeta junto ao destinatário de Gaga. Enquanto o MAI não inaugura fisicamente, Abramović divulga o Instituto com as estratégias de visibilidade mediática, o qual dissemina as propostas de outros artistas, cujas ações têm duração mínima de 6h, cientistas e pesquisadores de tecnologias e fenômenos da natureza de longa duração⁷¹ (fig. 118).

⁷¹ Até 22 de janeiro de 2015, o link IMMATERIAL no site do MAI nos mostrava o denominado *Slow media*, tecnologia de longa duração, método Abramović em jogos. Havia cinco deles disponíveis, criados pelo vídeo game designer Pippin Barr, além de trabalho interativo de outros artistas.

A instituição também promove *performances* em várias partes do mundo baseado no método de Marina através do seu site, Facebook, Youtube, Vimeo, Twitter e Tumblr. Com exceção do site do MAI, o qual comporta textos e entrevistas, as demais plataformas apresentam informações sucintas, adequadas ao modo de leitura rápida. No mesmo mês do lançamento do vídeo

Figura 118



MUTUAL WAVE MACHINE

MAI Presents: Mutual Wave Machine, an interactive neurofeedback installation

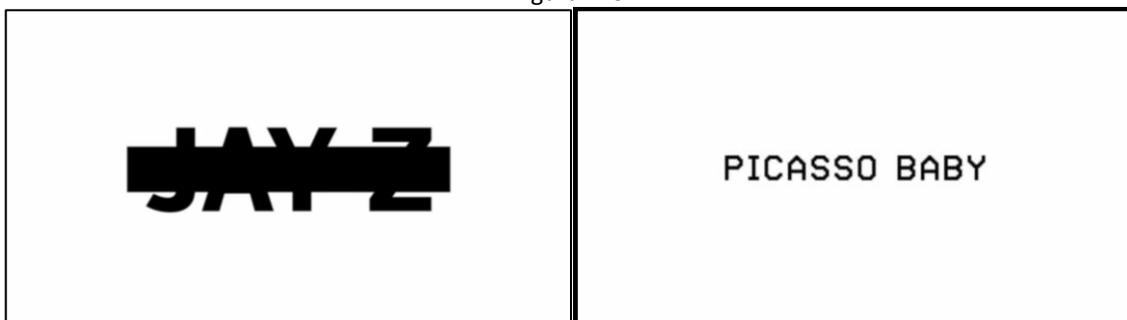
Divulgação de pesquisas científicas na página do site do MAI. Fonte: Marina Abramović Institute (2010).

de Lady Gaga em 2013, Jay-Z publica no You Tube *JAY Z Picasso Baby: A Performance Art Film*. Trata-se da edição de sua apresentação de 6h, tempo mínimo indicado pelo Método Abramović, no qual Jay-Z interage com o público, incluindo Abramović (SOLWAY, 2013). O título do trabalho já aponta se tratar de uma produção intertextual, o qual menciona Pablo Picasso, artista sancionado positivamente pelos críticos, história da arte e de conhecimento do público leigo. Além disso, traz a manifestação performance. O rapper realiza sua ação na galeria Pace em Nova York, espaço expositivo para a comercialização de arte, que possui mais uma sede nos EUA, na Califórnia, e também em Londres e em Pequim. Em seu catálogo de artistas encontram-se grandes nomes da história da arte, como Willem de Kooning, Jean Dubuffet, Mark Rothko, David Hockney, Donald Judd, Zhang Xiaogang e Song Dong, além de Picasso.

O vídeo começa com o nome de Jay-Z em preto, centralizado verticalmente e horizontalmente em caixa alta, sem serifa e com uma tarja preta horizontal sobre a fonte, sobre o fundo branco. Não se tratam de letras tachadas, mas sim de uma tarja devido à espessura da mesma, a qual ainda permite a realização da leitura do nome do artista. Tal escolha do destinador promove o efeito de sentido de algo interdito. E, tratando-se de um *rapper*, faz ver a sanção da sociedade e a reflexão do que é arte, uma vez que o cantor se exhibe na Pace, galeria renomada. A imagem seguinte traz o mesmo fundo branco com *bebê Picasso* escrito em caixa alta, com fonte diferente do quadro anterior e em tamanho menor, o qual remete à fonte do período em que os computadores eram sistema DOS, trazendo o sentido de tecnologia e destoando da

fonte da imagem anterior. A escolha do nome do audiovisual aponta Jay-Z mais do que um outro artista contemporâneo, uma vez que Picasso é notório inclusive para não versados em artes (fig. 119).

Figura 119



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Em seguida surgem imagens da galeria vazia, o cubo branco, ou seja, com o mínimo de elementos, o qual conduz a atenção do público para o objeto exposto. A voz do *rapper* acompanha a cena, em que relata: “Um show é praticamente uma forma de performance onde o local muda”⁷². Surge a imagem do painel da entrada da galeria e o *rapper* sendo entrevistado ao lado de uma escultura egípcia. O valor arte já aparece novamente no espaço filmado e na obra milenar, inquestionavelmente artística que acompanha o cantor. Ele fala sobre como um local menor torna a apresentação mais íntima, de modo a possibilitar sentir a energia das pessoas. A cena seguinte é a do público a aguardar em fila na porta da Pace. A euforia é mostrada pela sonoridade dos gritos, gestuais e falas das figuras da audiência (fig. 120).

Figura 120



⁷² Todas as imagens e citações verbais de tradução nossa que seguem acerca do vídeo JAY Z *Picasso Baby: A Performance Art Film* (2014) integram registro audiovisual.



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Cenas de Jay-Z são alternadas com as do público dentro e fora da galeria, enquanto ele discorre sobre a troca de energia, discurso tão presente no trabalho de Abramović. Ele relata a distinção do mundo da cultura burguesa do mundo do *rap*. Ao mesmo tempo um carro preto estaciona na rua, com jornalistas à espera de alguém. Marina sai do carro, é fotografada e entra sorrindo pelos fundos da galeria. Jay-Z diz que em ambos os campos, “nós somos artistas, semelhantes e primos” (fig. 121).

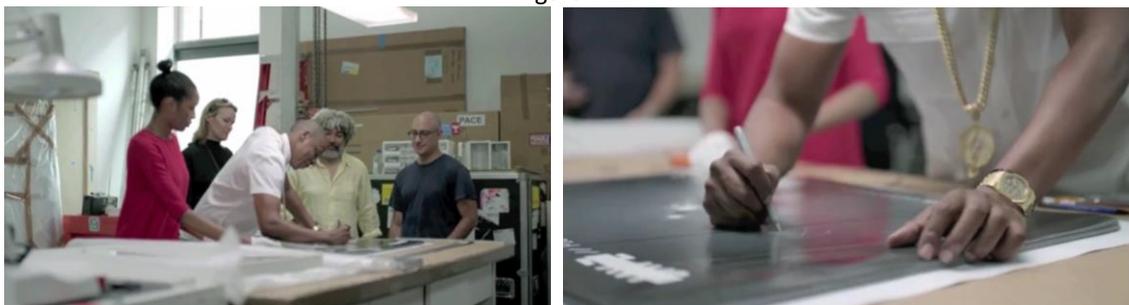
Figura 121



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

O *rapper* aparece autografando um impresso no espaço restrito a funcionários da galeria, como uma obra de arte. Há obras embaladas no fundo por várias partes do recinto. Ele faz parte do *mainstream*, agora ele amplia sua visibilidade para os amantes e profissionais da arte (fig. 122).

Figura 122



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

O público ansioso pela performance de Jay-Z é mostrado. Ao entrar, ele é ovacionado pelos presentes. Ele sobe em uma plataforma branca, como uma base para escultura, reiterando a si mesmo como arte. Há um banco diante dele e um cordão de isolamento entre o público e a área de apresentação (fig. 123).

Figura 123



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Ele inicia seu *rap*. A letra da música apresenta:

Eu só quero um Picasso, na minha casa
Não, no meu castelo
Eu sou um hassa, não, eu sou um idiota
Eu nunca estou satisfeito, você não pode superar minha malandragem
Eu quero Rothko, não, eu quero bordel
Não, eu quero uma esposa que me foda como uma prostituta
Vamos fazer amor sobre o dinheiro, num hotel sujo
Com o ventilador no teto, todo o amor de um traficante
Assoalhos de mármore, tetos de ouro
“Oh, que maravilha - foda-se, eu quero um bilhão
Balões Jeff Koons, eu só quero assoprá-los
Condomínios em minha posse, eu quero fazer barulho
Christie está com a minha menina, ao vivo no MOMA
Bacon e bacons de peru, sinta o aroma
Oh, que maravilha
Picasso baby, ca Picasso baby
Ca ca ca Picasso baby, ca ca ca Picasso baby
Oh, que maravilha

Não é difícil de dizer
Eu sou o novo Jean Michel
Rodeado de Warhols
Toda a minha equipe
Dois Bugatis idênticos do lado de fora do Art Basel
Eu só quero viver minha vida colossal
Leonardo da Vinci flui
Roupas Riccardo Tisci Givenchy
Me veja jogando no MET
Popularizando os manos
Eu respiro champanhe, sim
Uma casa tipo o Louvre ou o Tate Modern
Porque eu serei o impostor no leilão
Oh, que maravilha
Aw foda-se, eu quero um trilhão
Dormindo todas as noites ao lado de Monalisa
A versão dos dias atuais
Com melhores características
Basquiat yellow no canto da minha cozinha
Blue, vá em frente e arrase essa merda
Você pode
Eu nunca coloco o meu pau numa armadilha, mas
Dane-se se eu não abri a caixa de pandora
Eles tentam caluniar seus parceiros
Na CNN e na FOX
Minha Miranda não tem uma oportunidade com tiras
Até meus antigos fãs, tipo homens velhos, eles param
Eu poderia se eu precisasse mas eu não posso
Eu estou quente e você me apaga
Eu ainda sou o homem que observa, Hublot
Na minha mão esquerda ou não
Logo eu saio da cabine
As câmeras disparam, os manos ficam legais com elas
Até as Canons disparam
Agora a minha mão na bíblia
No posto, seu homem está num congestionamento, de novo
Tenho as minhas mãos algemadas
Eu estou tipo, cheio disso
Eu abaixo as latas e eles correm furiosos
Meus grampos de cabelo
Pedaços de pele e baços rompidos
Rachaduras se abrem nas casas e outras coisas
Nenhuma simpatia para o rei huh
Os manos nem falam sobre a sua louca por bebês
Afinal o pêndulo balança
Não se esqueça América, esse é o jeito que você me fez
Venha com a sua máscara 'ye no rosto
Usando spray em tudo tipo samo
Embora eu não vá arranhar o Lamborghini
O que custará
Para mim ir
Para vocês todos verem
Eu sou o Pablo dos dias atuais
Picasso baby

O texto cantado aponta o poder que se dá a ver com o luxo e objetos de desejo. Faz ver o saber de Jay-Z ao mencionar artistas de vários períodos na história da arte, tais como: Picasso, Rothko, Jeff Koons, Bacon, Warhol, Basquiat e Da Vinci; lugares da arte: Christie, MoMA, Louvre, Tate Modern, Arte Basel e Met; emissoras: CNN e FOX, e marcas conhecidas como Hublot, Canon – todos já sancionados positivamente e com visibilidade mundial. Critica a sociedade americana com o uso dos palavrões, seduzida pelo poder ter e cuja semântica discursiva revela a classe que não pode ter, a dos manos, dos que são presos, que são feitos pela América, conforme a texto verbal.

Ao longo da apresentação, artistas, marchands, escritores, cineastas, fãs, intelectuais e crianças interagem no corpo-a-corpo com Jay-Z, individualmente ou em até três pessoas ao atravessarem o cordão de isolamento. Há quem se mantenha sentado no banco à frente do cantor, há quem dance e até quem cante (fig. 124).

Figura 124



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Marina torna-se mais uma a interagir com Jay-Z. Assim como ela o faz em *The Artist is Present*, ele dá visibilidade ao público na interação, não apenas ao dançar e cantar junto com quem passa à área da performance, mas também por dar lugar aos participantes sobre a plataforma, destacando-os, os fazendo ser vistos como arte assim como a si mesmos (fig. 125).

Figura 125



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Ao final de sua performance, Jay-Z abre seus braços com o gestual que convida o público a penetrar a área de ação artística para cantar com ele, sendo cercado pela audiência. Cenas das interações anteriores individuais intercalam-se com as de Jay-Z junto aos destinatários (fig. 126).

Figura 126



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

A música se encerra com os aplausos e gritos de público, e Abramović é a primeira a cumprimentar Jay-Z, abraçando-o, enquanto os presentes aclamam (fig. 127).

Figura 127



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Mariana envia um beijo a Jay-Z com as duas mãos e uma moça é filmada, relatando: “Você fez de si mesmo arte. Isso é incrível!” (fig. 128).

Figura 128



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Jay-Z é acompanhado por seguranças na saída. A cena passa então para Marina dando uma entrevista, dizendo como a energia da música é incrível: “é também maravilhoso para os artistas por conta dos limites entre diferentes médiuns. A música é forma mais imaterial de arte, que é tão maravilhosa” (fig. 129).

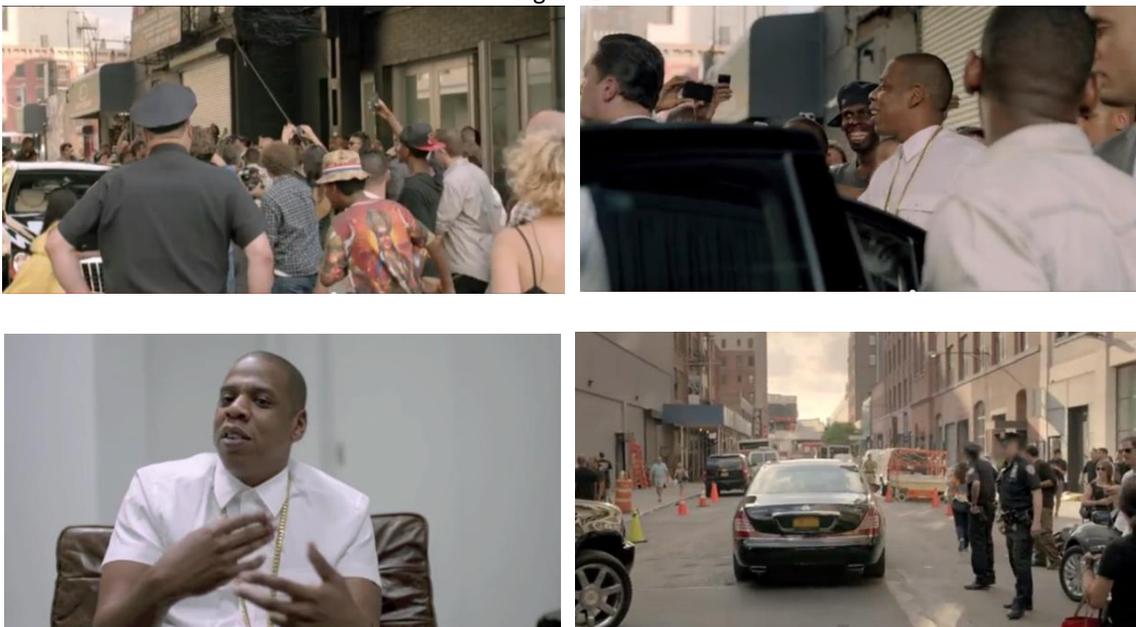
Figura 129



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Jay-Z deixa a galeria pela mesma porta por onde Marina havia entrado. Ele é rodeado por jornalistas e policiais. Alternam-se as cenas de sua partida com a de sua figura dando entrevista, como no início do vídeo a relatar que “Rap é principalmente pensar alto.” O cantor aponta tratar-se de colocar seus medos, vulnerabilidades e inseguranças na música para que o mundo veja. A cena mostra o carro de Jay-Z partindo, enquanto a voz dele fala em dar um brilho mostrando quem você é (fig. 130).

Figura 130

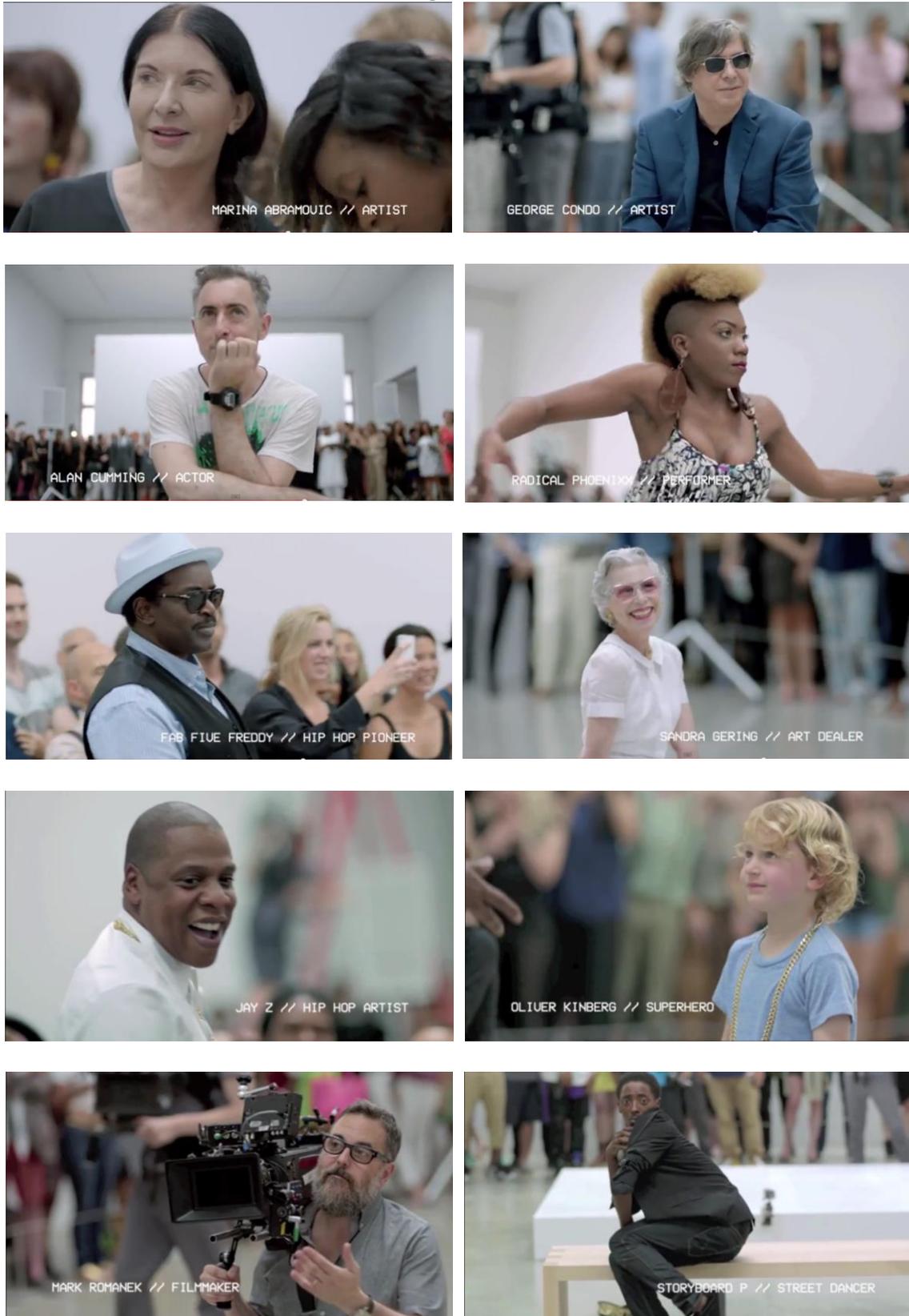


Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Ao som de músicas mixadas com Picasso Baby, inclusive música francesa, são apresentadas imagens das pessoas que interagiram com Jay-Z na performance. Todas elas trazem legendas com nome seguido de duas barras (//) e seus respectivos fazeres na sociedade ou grupo em que atuam. Aparecem escritas com a mesma fonte de Picasso Baby no início do audiovisual em caixa alta. A ordem dos 45 que figuram e suas ocupações é: 1. Marina Abramović // artista; 2. Titus Adkins // estudante; 3. Judd Apatow // escritor; 4. Magazeen // artista de salão de dança; 5. Michelle Brone // poeta de palavra falada; 6. George Condo // artista; 7. Alan Cumming // ator; 8. George Drakoulas // *Bon vivant*; 9. Adam driver // ator; 10. Marcel Dzama // artista; 11. Radical Phoenix // *performer*; 12. Fab Five Freddy // Pioneiro do Hip Hop; 13. Sandra Gering // *marchand*; 14. Roselee Goldberg // diretora de Performance; 15. Taraji P. Henson // atriz; 16. Jim Jarmusch // cineasta; 17. Jay Z // artista Hip Hop; 18. Rashis Johnson // artista; 19. Kit Keenan // estudante do 9º ano; 20. Oliver Kinberg // super-herói; 21. Toby Kinberg // faixa preta; 22. Jemina Kirke // artista; 23. Jenna Lyons // *designer*; 24. Marylyn Minter // artista; 25. Wangechi Mutu // artista; 26. Glenn O'Brien // escritor; 27. Rosie Perez // atriz; 28. Diana Widmaier Picasso // historiadora da arte; 29. Bill Powers // *marchand*; 30. Nancy Richer // bailarina; 31. Mark Romanek // cineasta; 32. John Roussel // professor; 33. Cynthia Rowley // estilista; 34. Andres Serrano // artista; 35. Lorma Simpson // artista; 36. Storyboard P // dançarino de rua; 37. Mickalene Thomas // artista; 38. Kiah Victoria // musicista; 39. Wale // o talentoso *rapper*; 40. Ouattara Watts // artista; 41. Lawrence Weiner // artista; 42. Kehinde Wiley // artista; 43. Michael K. Williams // ator; 44. Fred Wilson // artista; 45. Dustin Yellin // ladrão de Red Hook. Do conjunto de profissões, 15 trazem a palavra artista. Dentre eles, encontra-se Abramović como a primeira a aparecer, e chama a atenção Jay-Z e o diretor Mark Romanek, delegado do *rapper*, figurarem na sequência de pessoas, colocando-se como os demais, reforçando o efeito de proximidade. Isso reitera a posição na qual Jay-Z dá visibilidade ao público.

As áreas de atuação e cada um demais 45 destacados revelam a audiência do evento bem variada (fig. 131). Mesclam-se artistas de rua e profissionais da arte de galerias e museus, cineastas, dançarinos, escritores, estudantes e crianças, cujas atribuições no trabalho revelam a sanção do enunciador e valores atribuídos. O 8º nome é apontado

Figura 131



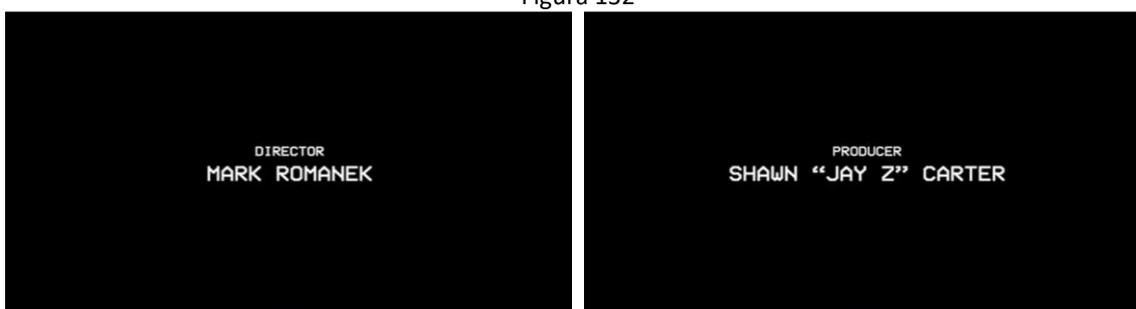
Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

como *bom vivant*. O carinho e humor são mostrados na designação das crianças, que são o 20º e 21º nomes a figurarem na lista. Ao invés de receberem o termo estudantes

designando seus fazeres, receberam respectivamente: super-herói e faixa preta. O 37º a ser exibido recebe o adjetivo de talentoso, explicitando outra sanção positiva do destinador. O último deles, denominado como ladrão de Red Hoock, é um artista que atua nesse bairro de Nova York.

Por fim, ao som difuso do público saindo do espaço surgem os créditos, cada um deles em cenas individuais com fundo preto e com o mesmo tipo de fonte, sendo que os nomes figuram em fonte maior do que as funções (fig. 132).

Figura 132



Fonte: Jay-Z - Picasso Baby (2014).

Registros caseiros sobre o evento também foram publicados e podem ser encontrados na WEB desde julho de 2013. Neste vídeo, Marina torna-se apenas mais uma a interagir com Jay-Z. Assim como no documentário *The Artist is Present* é mostrada a fila de interessados em sentar-se com Abramović, há uma fila exibida no vídeo de Jay-Z. As pessoas em espera revelam o interesse pelos artistas. A *performer* aparece saindo do carro cercada de jornalistas no início do vídeo, interage com Jay-Z, e ao final da performance, ela o sanciona positivamente abraçando-o e beijando-o. É Jay-Z quem é filmado como artista ao deixar o local rodeado por pessoas. Profissionais do mundo das artes se mesclam aos fãs de Jay-Z e aos das artes de rua. A sanção positiva é geral, tanto da audiência do meio das artes quanto do público geral. Na edição do vídeo, a sequência não segue a ordem real da performance, conforme a ordenação das cenas e ocupação do espaço. Ele faz uso da mesma estratégia de Abramović. Ela dá visibilidade mediática ao público com quem interage na performance *The Artist is Present*, apresentada no documentário homônimo, e dá continuidade a essa visibilidade por meio da divulgação dos relatos de participantes de seu Método no Tumblr. Ambos os artistas colocam seus interatores em destaque como uma obra.

Jay-Z exibe-se como o novo Basquiat, e no fim da música se autodenomina o Picasso dos dias atuais, que é figurativizado por Abramović, um dos maiores nomes da arte contemporânea, de modo que ele toma o lugar dela. Isso é reiterado ao longo do trabalho e na cena final em que Jay-Z é quem parte cercado de jornalistas e policiais.

Na performance *The Artist is Present*, renomados curadores, críticos, teóricos, atores, cantores e visitantes em geral foram interlocutários da artista na performance. A diversificação da audiência se apresenta também no clip de Jay-Z, o qual contou com a participação do público de Abramović junto ao seu. Lady Gaga e Jay-Z assumem uma ação comunicativa cuja eficácia já foi atestada em *The Artist is Present*. Ao fazer isso, cada qual apresenta um testemunho autorizado para seu público específico. Os cantores possuem um público jovem habituado à rapidez e à simultaneidade de informações, e é precisamente para ele que Marina se faz ver ao trabalhar com os dois artistas do cenário musical pop. Por outro lado, há também uma programação que visa à ampliação do público dos cantores, o qual passa a entrar em contato com a *performer*, que não teria acesso por outras vias. As estratégias da artista performática aliam-se às das celebridades *pop*. Cabe considerar que o percurso narrativo de Abramović, o qual diz respeito a sua manutenção do fazer-se ver, conduz os fãs e seguidores das celebridades a entrar em contato com sua arte e com novas relações com o tempo. Além disso, ambos os cantores explicitam a energia trocada com eles, sendo que há o intuito da troca econômica a partir da visibilidade de Marina, Gaga e Jay-Z.

A programação de Abramović para ganhar visibilidade e arrecadar fundos para o MAI em 2013 se mostra pelo número de vídeos postados seguidamente pelo Instituto, entre 23 de julho e 20 de agosto, quando foram disponibilizados os vídeos de Jay-Z e Lady Gaga. São 19 audiovisuais, que se seguem abaixo com suas respectivas datas de postagem e visualizações no Vimeo:

Título do vídeo e fonte	Data de postagem	Visualizações até 21/08/16
Measuring The Magic of Mutual Gaze © Garage Moscow (2014)	23 de julho de 2014	2.341
Marina Abramović Institute Kickstarter Video (2013)	26 de julho de 2013	37.200
MAI: A Lab of New Ideas (2013)	26 de julho de 2013	4.949
Marina Abramović Describes the MAI Prototype (2013)	27 de julho 2013	5.693
The Compatibility Racer (2013)	27 de julho 2013	10,1 mil
Marina Abramović on Long Durational Work (2013)	27 de julho 2013	12,5 mil
How Many Hours Does it Take a Performance Artist to Tell a Joke? (2013)	30 julho 2013	47,5 mil
Marina Abramović Raises a Baby Kangaroo (2013)	01 de agosto de 2013	14,3 mil
Marina Abramović on Unconditional Sharing of Knowledge (2013)	01 de agosto de 2013	16,4 mil
Marina on the Water Drinking Reward (2013)	02 de agosto de 2013	20,2 mil
Marina Explains the Importance of the Slow Motion Walk in the Institute (2013)	03 de agosto de 2013	17,3 mil
Marina Abramović on MAI and Intergenerational Collaboration (2013)	06 de agosto de 2013	27,2 mil
Marina Abramović on MAI and Education (2013)	06 de agosto de 2013	1.507
Abramović Method Exercises in Nature (Preview) (2013)	06 de agosto de 2013	11,3 mil
Marina Abramović on Rhythm 0 (1974) (2013)	08 de agosto de 2013	525 mil
Marina Abramović on The Role of Fashion in Her Life (2013)	13 de agosto de 2013	3.747
Marina Abramović: Early Years (2013)	14 de agosto de 2013	8.108
Marina Abramović on The House With the Ocean View (2002) (MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE, 2013a)	16 de agosto de 2013	28,7 mil
Marina Abramović on The Artist Is Present (2010) (vimeo.com/72711715)	20 de agosto de 2013	116 mil

Ao final de cada vídeo surgia a imagem com o texto (tradução nossa): “Ajude-nos a criar o MAI contribuindo em MAI-hudson.org” (fig. 133). O logotipo MAI é destacado pelo cromatismo vermelho. Trata-se de um pedido para arrecadar fundos para o Instituto. Observa-se a retomada de um dos trabalhos que marcam o percurso artístico de Abramović. Ela apresenta *Rhythm 0*, sendo que imagens deste trabalho figuram há

muito tempo na WEB, mas neste registro há imagens inéditas, sendo o audiovisual com maior número de visualizações desta sequência de 19 postagens. Trata-se do registro postado no dia 08 de agosto, dia seguinte ao do vídeo *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga*, o que

Figura 133



Fonte: Marina Abramović Institute (2013a).

pode ter contribuído para o número de acessos, além da fama da performance em si. Nenhum desses vídeos de Marina chegam perto da quantidade de visualizações alcançada com o audiovisual de Lady Gaga, o qual até 21 ago 2016 tem 5,4 milhões de visualizações.

Cabe apontar que os acessos aos vídeos que registram o período de parceria entre Marina e Ulay revelam o interesse por essa fase da produção. *Ulay & Abramović "AAA AAA" [1978]*, postado no YouTube em 01 de fevereiro de 2010, tem 1.567.727 visualizações até 22/08/2016 (ULAY..., 2010). Esses vídeos revelam o interesse do público em ver a relação da dupla profissional e amorosa, tratando-se novamente do interesse pelo privado.

Em 2009, o ator, professor, autor e diretor James Franco entrevistou Abramović e no mesmo ano realizou dois vídeos, em que é recoberto com folhas de ouro pela *performer*, como uma escultura viva (SUNDANCE TV, 2012). Em 2013, Abramović realizou um documentário editando vídeos sobre a vida e obra de Franco. Eles figuraram na capa da Vogue Italia (2013) (fig. 134). Embora Franco seja atuante em filmes independentes, é conhecido também por produções de grande público, como *Homem-Aranha*.

A chamada acima produz duplo sentido. A caixa alta da fonte sem serifa, de fácil leitura em branco com texto *"unexpected couple"* (casal inesperado) acima do nome dos artistas, dá o sentido de formarem um casal amoroso, principalmente pela escolha da fonte, a qual dificulta a leitura, revelando antes a cor vermelha, que tem como um dos seus símbolos o amor. Apela para o privado, novamente manipulando o destinatário a querer saber. A coruja é "símbolo do conhecimento racional – percepção da luz (lunar)

Figura 134



Fonte: Vogue Italia (2013).

por reflexo – em oposição ao conhecimento intuitivo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 293). Há uma coruja voltada para Marina e outra para Franco, que podem ser indicados como o conhecimento intuitivo, em conformidade com suas profissões. As aves unem os dois sujeitos, pois são uma que se desdobra. Elas nos orientam para um percurso que desenha o símbolo do infinito. O fundo escuro destaca os rostos dos artistas. O olho e nariz de Franco fazem uma linha diagonal com a coruja voltada para ele, a qual se conecta à gola branca da *performer* que se assemelha à forma de asas. Em seguida subimos o rosto de Abramović até seu olho e de lá para a coruja virada para ela, que nos leva de volta à boca do ator. O nome de Abramović acaba por se destacar, uma vez que grande parte do texto em branco está topologicamente abaixo da figura do ator, que aparece de olhos fechados, enquanto Abramović é mostrada de olhos abertos. Essa figuratividade a revela como o sujeito principal da ação ao mesmo tempo que redireciona nosso olhar para dentro da composição. No texto em branco, além dos nomes dos produtores a informação: “o ator e a *performer* juntos no Lido/ com projetos de alto conteúdo visionário” revela a sanção positiva sobre os artistas e seus fazeres.

Franco e Marina também foram apresentados em capa da Vogue L'uomo no mesmo ano⁷³.

3.2. Vozes não delegadas

No documentário *Marina Abramović: The Artist is Present* assistimos à sanção negativa da televisão americana em relação à performance durante a mostra retrospectiva homônima. Uma das cenas mostra duas apresentadoras da Fox News comentando sobre o último vídeo de Lady Gaga, indignadas. Em seguida uma delas relata o artigo do New York Post sobre a exposição no Metropolitan Museum of Art, onde duplas alternadas nuas de sexos opostos ou do mesmo sexo se postam na passagem pela qual os visitantes têm que atravessar, tratando-se de uma mostra realizada por uma iugoslava provocadora, enquanto escutam o som desta mulher constantemente gemendo e gritando. Ela termina o relato “E eles dizem que isso é arte! E está no MoMA!” (MARINA ABRAMOVIĆ: THE ARTIST IS PRESENT, 2012, transcrição nossa⁷⁴). A sanção da comentadora acaba por manipular a audiência a procurar sobre o quê ela se refere, suscitando a curiosidade sobre a exibição (fig. 135). Acerca da visibilidade mediática, Trivinho (2012, p. 118) aponta: “diz, antes, respeito – enfatize-se – ao que

Figura 135



Cena do comentário sobre *The Artist is Present*. Fonte: Marina Abramović: *The Artist is Present* (2012).

⁷³ Ver p. 230.

⁷⁴ Esse trecho do documentário se inicia a 1h7min23seg do DVD.

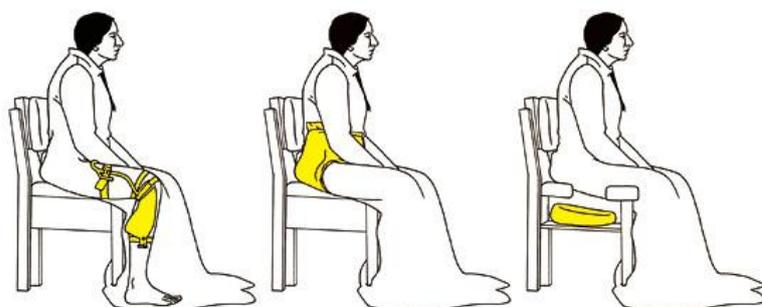
insurge – ao que vem à tona, à cena pública, à vida de relação social, e que permanece ou não, do ponto de vista de todos os sentidos perceptuais”.

A estratégia de visibilidade mediática de Marina, atrelando seu nome a artistas populares, embora tenha repercutido negativamente no meio dos versados nas Artes (MARTÍ, 2014), foi positiva para a arrecadação de fundos para a criação do instituto, cuja sede abrigará apenas *performances* com duração mínima de 6h. Situação semelhante já havia sido vivida em 1981 por Laurie Anderson, que ultrapassou os limites entre a alta cultura e cultura popular ao assinar um contrato de seis discos com a Warner Brothers⁷⁵.

Miranda Siegel publica em 23 de maio de 2010 o texto *Water Definitely Not Included* (Água definitivamente não incluída), em que revela as teorias sobre como Abramović urinava enquanto mantinha-se sentada por cerca de 9h30min diariamente, em *The Artist is Present*. Há hipóteses de que o vestido de Abramović fosse equipado com um cateter que se alimenta de urina em recipientes costurados na parte interna. Outras de que usasse fralda para adulto. Em uma entrevista Marina disse que uma comadre tinha

sido construída em sua cadeira, mas tinha abandonado essa ideia logo após a abertura. O humor se faz ver pelas suposições e pelas ilustrações da artista na performance (fig. 136).

Figura 136



Ilustrações de Abramović de Mark Nerys. Fonte: Siegel (2010).

A notoriedade das ações e relações de Abramović instigaram a criação do M.A.R.F.A, sigla do *Marina Abramović Retirement Fund of America* (Fundo de aposentadoria da América de Marina Abramović). Segundo o site Complex, o blog fundado por Scott

⁷⁵ Anderson realizou shows com grandes produções na década de 1980, os quais a fizeram sentir-se culpada por realizar quase sempre a mesma coisa todas as noites, e diferentemente, na performance a ação sempre trazia algo novo. Contudo, suas apresentações mudaram as expectativas sobre a qualidade das apresentações para o público e artistas similares. Ela tinha consciência de estar num território intermediário entre a música popular e a arte, dando a seu trabalho vulnerabilidade e fragilidade (GOLDBERG, 2004, p. 27).

Indrisek acredita que a artista deveria se aposentar. Ele se anuncia como um “grupo de ação cidadã dedicada a impedir que Marina crie novas obras de arte” (INDRISEK, 2010-2013, tradução nossa) e pede a colegas opositores para doarem para a *Leukemia & Lymphoma Society of America* (*Sociedade de Leucemia & Linfoma da América*) em honra de Peter Indrisek, seu falecido pai que era pintor, além de produzir camisetas para venda com a imagem da artista para o mesmo fim. O destinador se coloca como alguém que “faz o bem” ao escolher as palavras “ação cidadã” para que Abramović pare de criar, e ao solicitar a doação para uma instituição voltada ao tratamento do câncer. Ele também se presentifica no Tumblr com o nome *stopmarinaAbramović* (fig. 137).

Figura 137

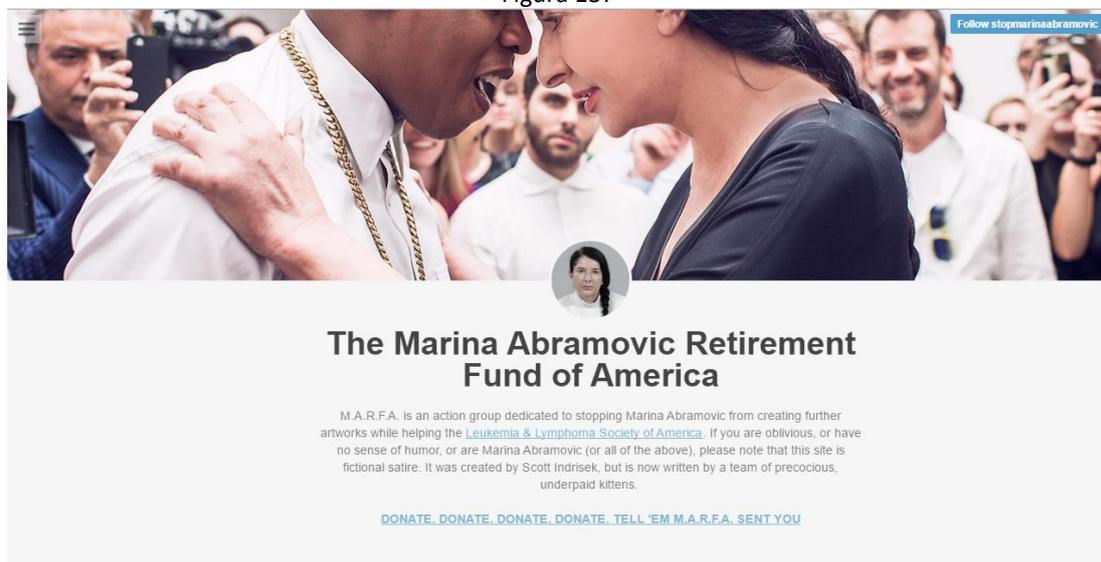


Imagem da página inicial do M.A.R.F.A. com imagem de Jay-Z e Abramović do clip *Picasso Baby: A Performance Art Film*. Fonte: INDRISEK (2010-2013).

A crítica do destinador se dá a ver pela cena do clip do *rapper* editada, cortando as cabeças de Jay-Z e Marina. Dessa maneira estende sua crítica ao cantor. Outro desdobramento satírico de *The Artist is Present* na WEB é a página Abramopug (2014) no Tumblr, a qual apresenta imagens de uma cachorra da raça pug em ações conhecidas de Abramović, que inclusive responde a perguntas. A figura do animal ganha a simpatia dos amantes de cães. A raça escolhida é uma que tem por característica não latir, ou seja, o silêncio, encaixando-se no “papel” de figura silenciosa na performance *The Artist is Present*. A capa do DVD do documentário *The Artist is Present* tem Abramović substituída pelo Abramopug (fig. 138).

Figura 138



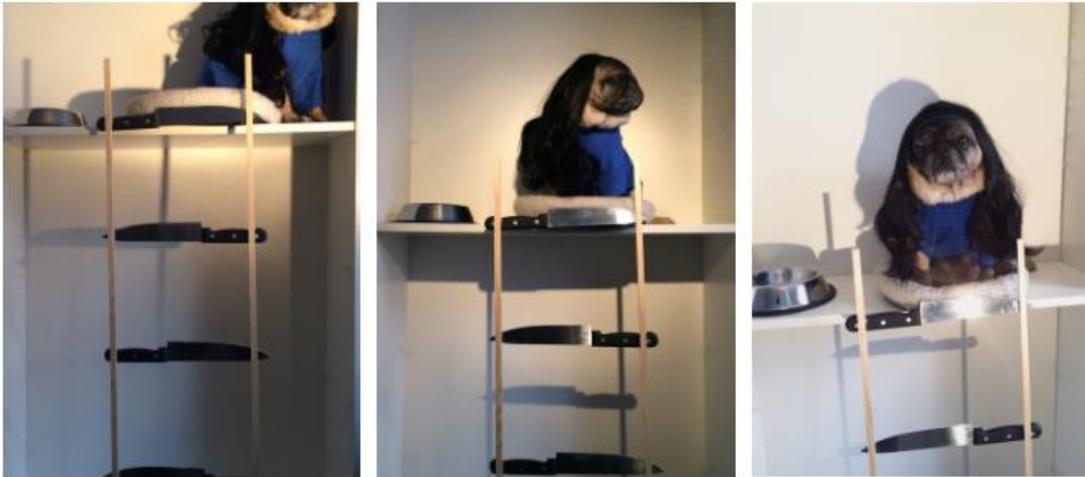
Fonte: Ballou (2014); capa do DVD documentário *Marina Abramović: The Artist is Present* (2012).

Abaixo se encontram os elementos mantidos e alterados (tradução nossa) na “capa do DVD” com o pug em relação à capa do DVD original, de cima para baixo de cada visualidade:

Capa do DVD original de <i>The Artist is Present</i> (as fontes em caixa alta correspondem às presentes em cada imagem)	Capa com pug	Elementos mantidos nas duas imagens
		1º texto: “DE TIRAR O FÔLEGO ... EXTRAORDINÁRIO”
2º texto: - DAVID FEAR, TIME OUT NEW YORK	2º texto: - ALGUM CARA, HYDE PARK	
3º texto: MARINA ABRAMOVIĆ	3º texto: MARINA ABRAMOPIUG	
Foto de Abramović vestida de vermelho com cabelos sobre o ombro direito	Foto de Abramopug vestida de vermelho com peruca de tranças preta sobre pata direita	4º texto: THE ARTIST IS PRESENT
5º texto: A COISA MAIS DIFÍCIL DE FAZER É ALGO PRÓXIMO DO NADA.	A COISA MAIS DIFÍCIL DE FAZER PARA UM PUG É ALGO PRÓXIMO DO NADA.	
À esquerda inferior da capa: SELEÇÃO OFICIAL 2012 SUNDANCE FESTIVAL DE FILME	À esquerda inferior da capa: SELEÇÃO OFICIAL PUGDANCE 2014 FESTIVAL DE FILME	Desenhos que emolduram o texto
À direita inferior da capa: PRÊMIO PANORAMA DE PÚBLICO VENCEDOR FESTIVAL INTERNACIONAL DE BERLIM	À direita inferior da capa: PATA DE OURO; FESTIVAL DE CANINOS 2014.	Desenhos de louros que acompanham o texto

Assim como Marina, a cachorra olha para o destinatário na sintaxe discursiva eu/tu. As cópias e substituições das figuras textuais e plásticas conferem o efeito de sentido do cômico. Inicialmente movida pela performance de 2010, a destinadora estendeu a imagem da Abramopug a outras performances de destaque da artista, inclusive a uma performance com Ulay, conforme segue (fig. 139):

Figura 139



Marina Abramovic, *The House with the Ocean View*, 2016

#marinaabramovic #abramovic #marina abramovic #performance art #live art #female artists #art #thehousewiththeoceanview #puglife #pugsnotdrugs #pugs #pugs of tumblr



Marina Abramovic & Ulay, *Relation in Time*, 2015

#marinaabramovic #marina abramovic #Ulay #performance art #relationintime #pugsnotdrugs #puglife #female artists #live art #parody #hannah ballou #comedy #cute #fawn pugs

Fonte: Marina Abramovic (2014).

Em 2014, as imagens de Marina também se transformaram em memes⁷⁶ e circularam amplamente pelas redes sociais na WEB. À sua figura foram inseridos medicamentos que conversavam com o gestual de cada imagem. Abaixo seguem os medicamentos, respectivamente da esquerda para direita e de cima para baixo: dor muscular, gripe e anti-inflamatório (fig. 140):

Figura 140



Memes com a figura de Abramović. As imagens do meio e à esquerda podem ser encontradas no documentário *Marina Abramović: The Artist is Present*, a imagem à direita é a que figurava à entrada da Serpentine em *512 Hours*, ainda presente no site na mesma instituição. Fonte: Oyster (2014); Evelyn Jean (2013).

Pippin Barr desenvolveu outro jogo sem o endosso do MAI. Isso é explicitado na própria página do game *Post-Apocalyptic Abramović Method Game*, em que é apontado o programa utilizado para a elaboração:

O jogo Método Abramović Pós-Apocalíptico foi realizado em Unity (usando o First Person Drifter de Ben Esposito com algumas edições) e SketchUp. É uma sequência espiritual dos anteriores jogos do Método Abramović, mas não é uma colaboração oficial com Marina Abramović ou com o MAI. (BARR, 2010-2016, tradução nossa).

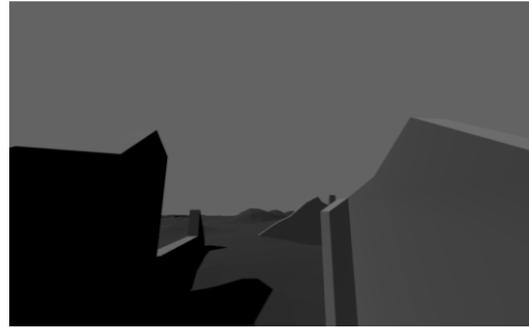
O jogo traz em seu título o nome Abramović, de modo que qualquer um que faça a busca pelo nome da artista na WEB pode encontrá-lo. Pippin manipula fazendo uso da visibilidade da artista para atrair visitantes. Logo abaixo da nomeação segue o texto:

⁷⁶ “**Meme** é um termo grego que significa **imitação**. O termo é bastante conhecido e utilizado no "mundo da internet", referindo-se ao fenômeno de "**viralização**" de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música e etc., que **se espalhe entre vários usuários rapidamente**, alcançando muita **popularidade**.” (SIGNIFICADOS, 2014, grifos do autor).

O céu está cinza! Os pássaros todos voaram!
Também não há mais árvores para as quais reclamar!
A mesa está virada! O arroz se foi!
O mundo acabou, mas o Método é forte!
(BARR, 2010-2016, tradução nossa)

No jogo percorremos com as setas ou com o mouse um terreno acinzentado vazio. Iniciamos em uma ruína e passamos por restos de árvores, em terrenos vazios irregulares. Ao longo do percurso surgem os nomes dos exercícios propostos pela artista, que foram adaptados para jogos e apresentados anteriormente neste capítulo. O fim do mundo e os tons de cinza do jogo geram um efeito de sentido negativo. A frase final “O mundo acabou, mas o Método é forte!” é sarcástica. Não há nada nas imagens com sentido eufórico (fig. 141):

Figura 141



Fonte: Barr (2010-2016i).

Um vídeo que se tornou viral, *How I Became The Bomb - Ulay, Oh | Music Video*⁷⁷, publicado no Youtube em 20 de outubro de 2014, apropria-se das cenas da performance do filme *The Artist is Present* utilizando-as como fundo para a música veiculada junto com a letra da mesma sobre as imagens. O audiovisual começa com o texto verbal em branco sobre fundo preto, explicando a relação de Mariana com Ulay, cuja relação termina na muralha da China. Fornece também dado errado sobre a performance *The Artist is Present*, afirmando que o tempo de cada interator com Marina se restringia a 1 min. A letra da música cantada inicia quando surge a figura de Marina:

Lá estava ela como uma foto
Lá estava ela, ela era exatamente a mesma
Lá estava ela; ele só precisava saber que ela tinha esquecido seu nome
Ulay, Ulay, Oh
Voltando a pensar na última vez
Na muralha, à medida que se afastaram
Caminhando de volta; era apenas um sonho ou ele a ouvi dizer:
Ulay, Ulay, Oh?
Tentando ao máximo esquecê-la
Tentando ao máximo manter seu passo
Manteve sua palavra, mas sabe que ouviu:

⁷⁷ A música pode ser baixada pelo Itunes em *How I became the bomb* (2015).

Ulay, Ulay, Oh
Ulay, Ulay, Oh
Lá estava ela como uma foto
Lá estava ela, ela era exatamente a mesma
Lá estava ela; ele só precisava saber que ela não tinha esquecido seu nome
Ulay, Ulay, Oh
Lá estava ele como uma foto
Lá estava ele, ele era exatamente o mesmo
Lá estava ele; ele nunca poderia saber que ela não poderia dar seu nome
Ulay, Ulay, Oh
Lembrando da última vez
Na muralha, quando ele se afastou
Voltar para trás, será que ela ao menos soube?
Será que ele alguma vez ouviu ela dizer
Ulay, Ulay, Oh?
Tentando ao máximo esquecê-lo
Tentando ao máximo manter seu passo
Ulay, Ulay, Oh
Ulay, Ulay, Oh
Lá estavam eles como uma foto
Lá estavam eles, eles estavam exatamente os mesmos
Lá estavam eles, mas eles se afastaram e os olhos dela só puderam dizer:
Ulay, Ulay, Oh
(HOW I BECAME THE BOMB, 2015, tradução nossa)

A letra cantada acompanha as imagens da interação entre Ulay e Marina em *The Artist is Present* e conduz o destinatário para o momento de despedida do casal na muralha da China. O audiovisual teve 29.174.520 visualizações até 23 de agosto deste ano, superando em muito os acessos da performance citada e registrada no filme *The Great Walk: Lovers at the Brink*⁷⁸, também disponível no Youtube com 361.246 acessos até a mesma data (THESPICEOFLIFE, 2014).

No início de 2016, Lisa Levy executou a *performance The Artist is Humbly Present (A Artista está Humildemente Presente)*. Por dois dias seguidos, ela se apresentou sentada sobre um vaso sanitário, havendo outro vaso à sua frente para os destinatários interagirem como na obra de referência *The Artist is Present*, conforme o título. A ação propõe o compartilhar a ação de defecar, figurativizada pelo vaso sanitário e pela *performer* sentada. A nudez a expõe ainda mais, colocando-a em posição vulnerável,

⁷⁸ Ver p. 101.

uma vez que o seu interator estaria provavelmente vestido. Assim também é reiterado o privado do nu ao mesmo passo que coaduna com o termo “humildemente” presente na nomeação. O uso do título e parte das figuras de expressão de forma intertextual, como manipulação para o destinatário querer saber, dá visibilidade tanto a Levy quando à Abramović, já que conduz o público à ação original. A posição meditativa do sentar é ressignificada sarcasticamente ao fazer ver, antes do sentar, o ato de defecar, explicitando a crítica à Abramović. Dessa maneira, a sanção negativa se estende ao enunciador MoMA, um dos museus mais conhecidos do mundo destinado à arte, o qual abrigou a performance citada (fig. 142).

Figura 142



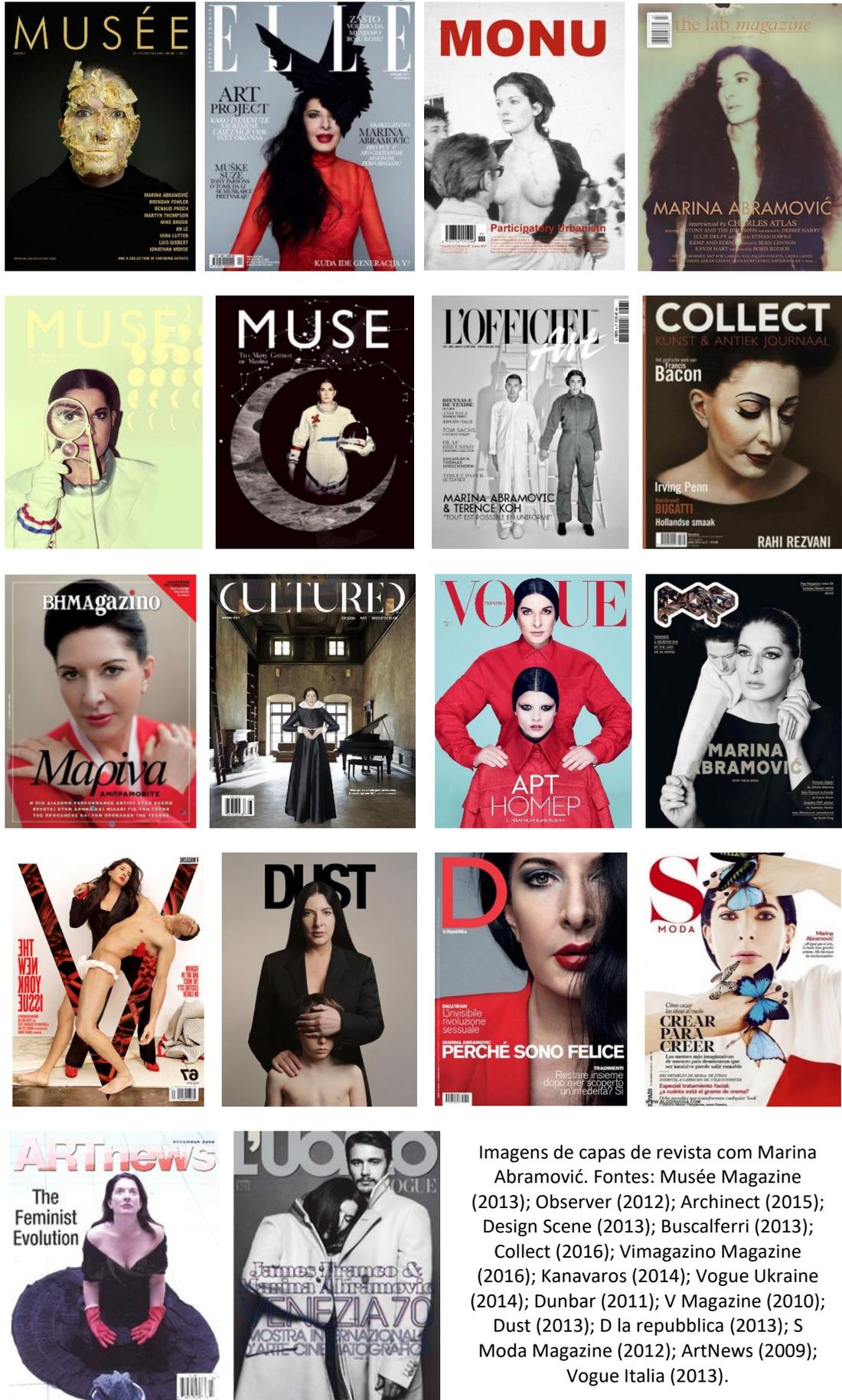
Fonte: Arsen (2016).

Mesmo a visibilidade mediática disfórica torna-se um outro modo de fazer Abramović ser vista, pois tanto as críticas quanto as intertextualidades satíricas se desdobraram em matérias e comentários em outros sites e blogs.

3.3. Marcas: troca de valores

A sanção positiva da artista se faz ver pela sua figura em capas e matérias de revistas, não apenas da área de artes, mas em impressões de moda e cultura, algumas com grande tiragem, e todas elas com suas respectivas edições digitais. Assim, a presentificação de Abramović se multiplica na WEB por todos os continentes em publicações de arte, cultura e moda (fig. 143).

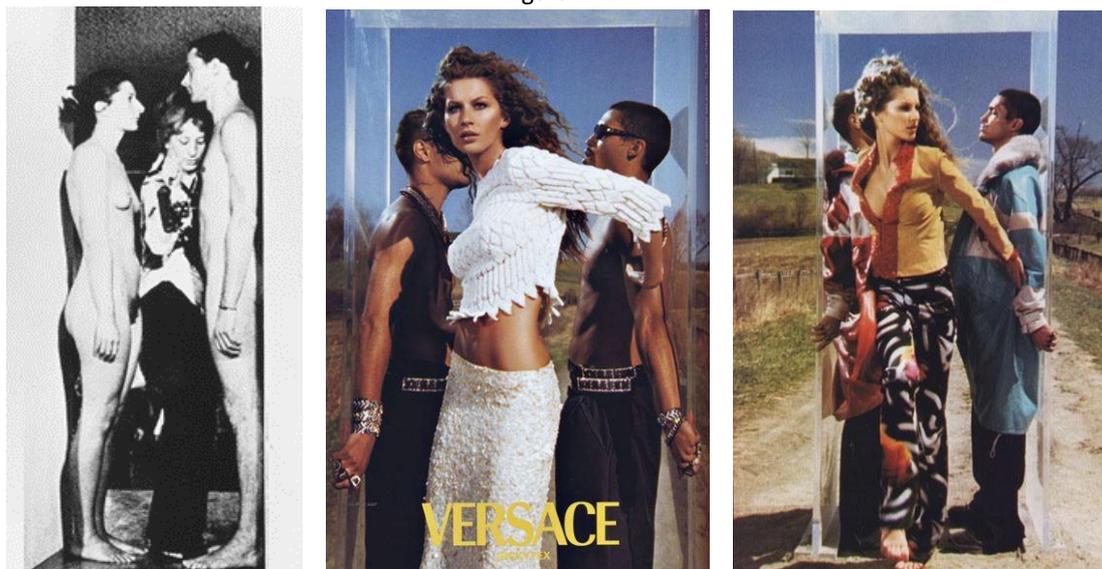
Figura 143



Imagens de capas de revista com Marina Abramović. Fontes: Musée Magazine (2013); Observer (2012); Archinect (2015); Design Scene (2013); Buscalferrri (2013); Collect (2016); Vimagazino Magazine (2016); Kanavaros (2014); Vogue Ukraine (2014); Dunbar (2011); V Magazine (2010); Dust (2013); D la Repubblica (2013); S Moda Magazine (2012); ArtNews (2009); Vogue Italia (2013).

As obras de Abramović em conjunto com Ulay tornaram-se referência para campanhas de grandes marcas, como a Versace e a Adidas. A primeira realizou a campanha de sua coleção de outono de 1999 com base na obra *Imponderabilia*, executada com Ulay⁷⁹. Se na obra original o público se constrangia e/ou se incomodava ao atravessar a passagem com os dois artistas, nas imagens publicitárias a modelo figura em primeiro plano, já havendo passado pelas figuras masculinas, destacando o poder fazer feminino (fig. 144).

Figura 144

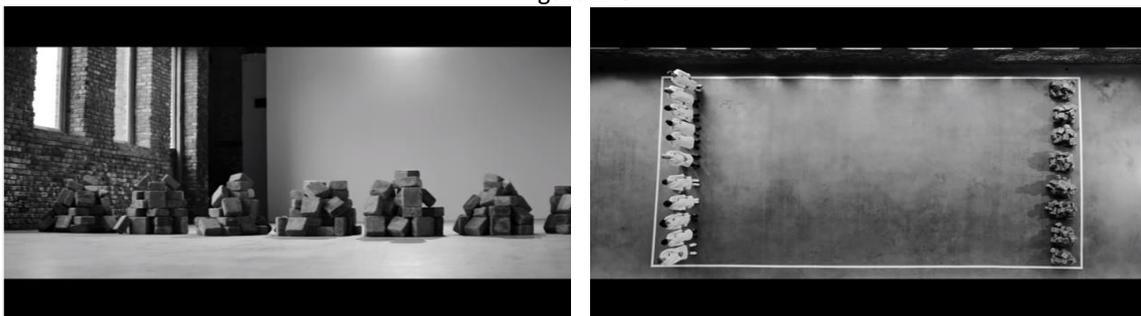


Imagens de *Imponderabilia* e da campanha da Versace. Fonte: Versace fall (2016).

A Adidas convidou a *performer* para refazer *Workrelation*. Tratou-se da campanha para a copa do mundo de 2014. O fato da marca eleger Abramović para tal já atesta o poder de sua figura e visibilidade. O vídeo teve 102.039 visualizações até 23 de agosto deste ano, e foi realizado em preto e branco. Inicia com a imagem de oito pilhas de tijolos no chão dentro de um espaço cujas paredes são de tijolos. As cenas abaixo são acompanhadas pelo texto verbal de Marina, com transcrição nossa (fig. 145 a 149):

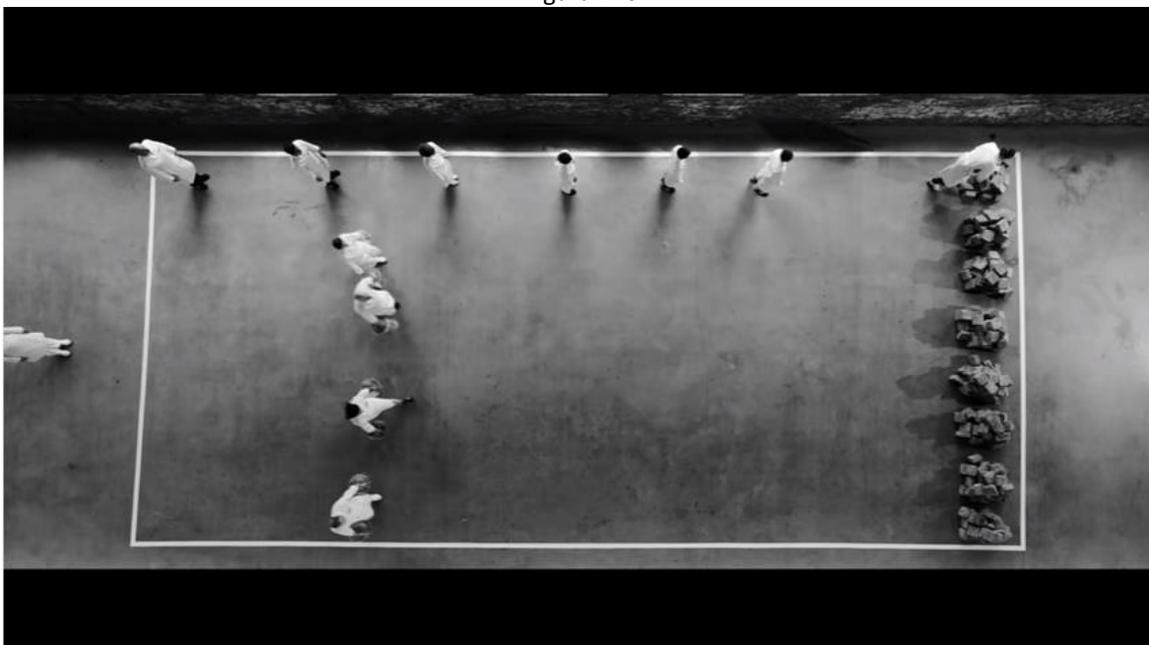
⁷⁹ Ver p. 70, 71.

Figura 145



“Esta performance está investigando três grupos sociais realizando a mesma tarefa. Transportando pedras de um lado de uma sala vazia para o outro lado. O primeiro grupo é simples. Dois indivíduos, cada qual com dois baldes carregam as pedras sozinhos.”. Fonte: Adidas (2014).

Figura 146



“O segundo grupo são duas pessoas carregando juntas. Elas carregam três baldes entre elas. Cada qual tem um balde e dividem o terceiro.”. Fonte: Adidas (2014).

Figura 147



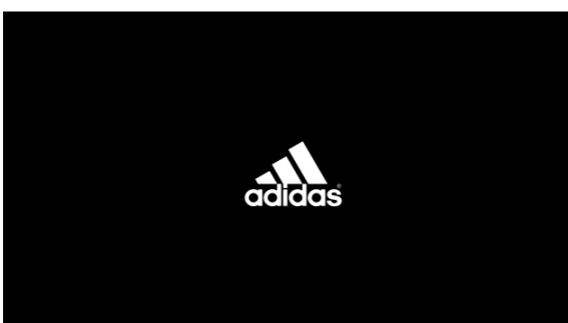
“O terceiro grupo é uma cadeia humana que passa as pedras por uma fila pelas mãos.”. Fonte: Adidas (2014).

Figura 148



“Quando Ulay e eu originalmente realizamos essa performance em 1978, percebemos que o primeiro grupo a desistir é o da relação, as duas pessoas compartilhando o balde. O seguinte a desistir são os dois indivíduos. A cadeia é o método mais eficiente. A cadeia tem mais resistência. A cadeia fica para sempre.”. Fonte: Adidas (2014).

Figura 149



Cenas do vídeo da Adidas. Fonte: Adidas (2014).

Após explicar o que ela e Ulay constatam na performance de 1978, surge o texto em caixa baixa “*all in or nothing*” (todos juntos ou nada), reiterando o texto verbal de Abramović, a qual aponta o fazer em grupo, em cadeia, como sendo o mais eficaz, em detrimento do fazer individual ou em dupla. Tratando-se de uma campanha para a copa do mundo, o sentido do fazer em conjunto em cadeia é destacado. A imagem seguinte a aparecer é o logotipo da Adidas. Nota-se que o tipo de letra empregado na frase é o

da marca. No vídeo os *performers* vestem o jaleco branco com o logotipo do MAI, calçando tênis Adidas. Dessa forma se dá a troca de valores e a divulgação da Adidas e do MAI, cada qual para o destinatário do outro. O do público voltado à arte para a marca esportiva e dos usuários da marca para o Instituto e para Marina. Tanto as três listras que caracterizam a Adidas quanto a sigla MAI são mostrados de modo discreto, dentro das ações. Isso explica a escolha do vídeo em preto e branco. A Adidas faz uso das listras em diversas cores e o MAI possui as letras do logo em vermelho. As cores poderiam brigar entre si e deslocar a atenção da ação para os formantes cromáticos. Dessa forma, a performance é o foco e os logos são apresentados com os mesmos valores. A marca esportiva sobressai apenas na imagem final. A sua logomarca é uma assinatura ao final do texto audiovisual, de maneira que a Adidas revela-se como o enunciador que delega a voz à Marina.

Marina Abramović: 512 Hours teve início em 11 de junho de 2014, um dia depois no início de Copa do Mundo, e sua ação teve duratividade maior do que o evento esportivo. Ao longo do seu *Marina at Midnight: Serpentine Diaries*⁸⁰, a Illy, com a qual a parceria já havia sido feita, veiculou seus diários sobre o projeto na Serpentine.

Abramović também foi uma das celebridades fotografadas para a campanha de primavera/verão de 2013 da Givenchi (LILIAN PACCE, 2013) (fig. 150). Em 2015 realizou a direção de arte do desfile da marca junto com o diretor criativo dela, Riccardo Tisci para a New York Fashion Week – NYFW (STANSFIELD, 2015).

Os espaços museológicos e culturais onde Abramović apresenta seus trabalhos e/ou se apresenta fisicamente, os quais foram mencionados no capítulo anterior, também abarcam contratos fiduciários, de verificação e troca de valores com as visibilidades.

Figura 150



Foto de Abramović para campanha da Givenchi. Fonte: Lilian Pacce (2013).

⁸⁰ Ver p. 156-164 e anexo.

3.4. Além do material

Observamos que, simultaneamente ao seu vínculo com artistas populares, Abramović inicia a postagem de enunciados, na qual a figura da natureza ganha destaque, em busca da construção de uma outra imagem. No mesmo período do vídeo de Lady Gaga é disponibilizado no Vimeo *Abramović Method Exercises in Nature (Exercícios do Método Abramović na Natureza)* com o mesmo intuito de levantar fundos para o MAI (fig. 151). A figura da artista na natureza é acompanhada por sua voz com o texto verbal:

Quando eu estou no presente, então estou completa
Então sou uma com tudo ao meu redor
É tão difícil alcançar este tipo de estado mental na cidade, tão ocupada
Mas quando você está na natureza, algo vem até você
Você apenas é por um longo longo tempo
Na presença o tempo não existe
A presença não tem como apressar o tempo.
(ABRAMOVIĆ METHOD EXERCISES IN NATURE (PREVIEW) (2013), tradução
nossa)

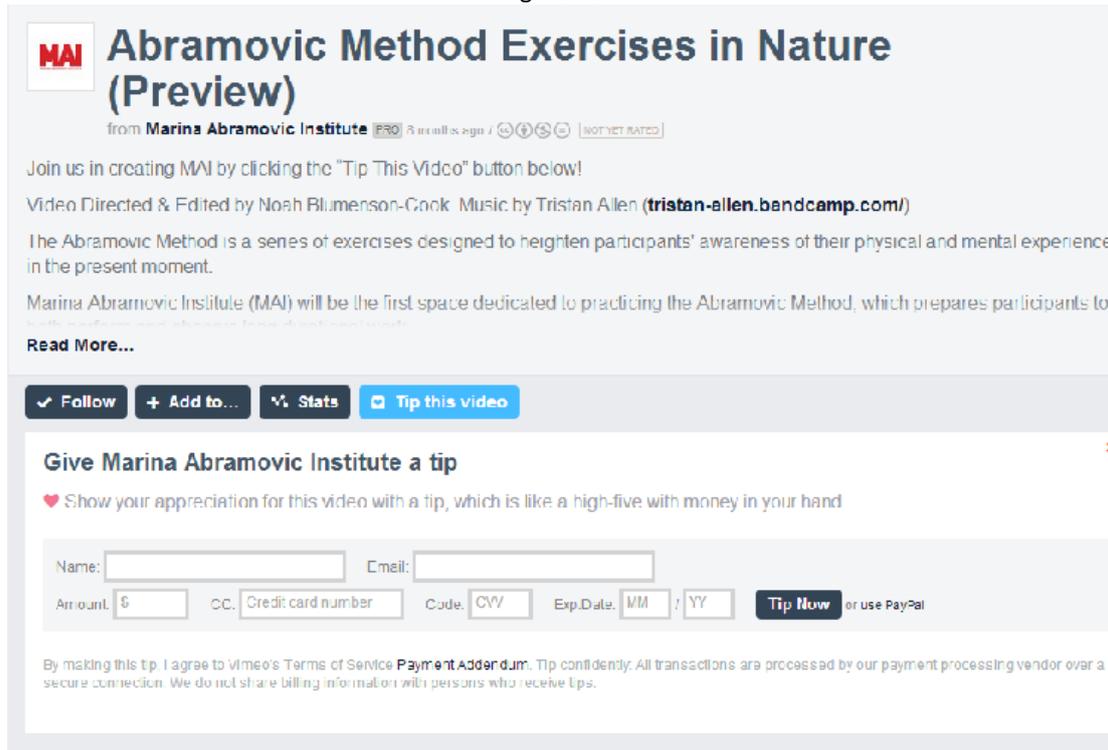
Após o vídeo com Abramović, assim como no vídeo com Lady Gaga, surgia o mesmo texto para que o destinatário contribuísse com o MAI (fig. 152). O procedimento de manipulação para seduzir o público com a figura da natureza tem continuidade nas publicações do MAI no Facebook desde 2014, conforme postagens do MAI no Facebook (fig. 153):

Figura 151



Cenas de Abramović *Method Exercises in Nature*. Fonte: Abramović *Method Exercises In Nature* (Preview) (2013).

Figura 152



MAI **Abramovic Method Exercises in Nature (Preview)**
from **Marina Abramovic Institute** PRO 8 months ago CC BY-NC-SA NOT YET RATED

Join us in creating MAI by clicking the "Tip This Video" button below!

Video Directed & Edited by Noah Blumenson-Cook Music by Tristan Allen (tristan-allen.bandcamp.com/)

The Abramovic Method is a series of exercises designed to heighten participants' awareness of their physical and mental experience in the present moment.

Marina Abramovic Institute (MAI) will be the first space dedicated to practicing the Abramovic Method, which prepares participants to...

[Read More...](#)

[Follow](#) [+ Add to...](#) [Stats](#) [Tip this video](#)

Give Marina Abramovic Institute a tip

♥ Show your appreciation for this video with a tip, which is like a high-five with money in your hand

Name: Email:

Amount: \$ CC: Credit card number Code: CVV Exp. Date: MM / YY [Tip Now](#) or use PayPal

By making this tip, I agree to Vimeo's Terms of Service [Payment Addendum](#). Tip confidentially. All transactions are processed by our payment processing vendor over a secure connection. We do not share billing information with persons who receive tips.

Fonte: Abramović Method Exercises in Nature (Preview) (2013).

Figura 153



MAI **Marina Abramovic Institute**
22 de abril

Existence of Grandidier's baobab. Duration: Hundreds to thousands of years

Adansonia grandidieri, sometimes known as Grandidier's baobab, is the biggest and most famous of Madagascar's six species of baobabs. This imposing and unusual tree... [Ver mais](#)



MAI **Marina Abramovic Institute**
21 de abril

Existence of Llareta. Duration: Over 3,000 years

Yareta or llareta is a tiny flowering plant in the family Apiaceae native to South America, occurring in the Puna grasslands of the Andes in Peru, Bolivia, the north of Chile and the west of... [Ver mais](#)



Fonte: Marina Abramović Institute (2013).

Observamos tais publicações como uma estratégia para desvincular Marina da figura de celebridade, rodeada por um séquito de admiradores e assistentes como se faz ver no documentário *The Artist is Present*, vinculada a artistas populares como Lady Gaga, Jay-Z e James Franco, para fazê-la ver como uma pessoa que circula anônima pelos centros espirituais do Brasil. É o que se mostra no filme *The Space in Between: Marina Abramović and Brazil* (*Espaço Além: Marina Abramović e o Brasil*) lançado neste ano. O registro revela valores opostos aos encontrados no audiovisual de 2012.

Desde 2013, quando teve início a divulgação do filme ainda com o título *A Corrente*, e mais tarde denominado *Espaço Além*, cenas do trabalho já figuravam no Facebook. No filme destaca-se o interesse pelo imaterial, pela energia espiritual dos locais vivenciados no Brasil por Abramović. O documentário tem o trailer acessível no Youtube (THE CREATORS PROJECT, 2016) e possui página no Facebook (ESPAÇO ALÉM, 2016), além de ser difundido em todas as plataformas pelas quais a destinadora faz uso, e ter recebido grande divulgação nos *media* (fig. 154 a 156):

Figura 154



Imagem da página inicial de *A Corrente - Marina Abramović no Brasil* no Facebook para a divulgação do filme. Fonte: Espaço Além (2016).

Figura 155



#QUEROVERESPACOALEM

Espaço Além - Marina Abramovic e o Brasil
Página curtida · 9 de junho · Editado ·

Entramos na quarta semana de exibição em São Paulo, Rio, Brasília, Salvador e Porto Alegre. Estamos atentos aos pedidos que chegam de várias cidades do Brasil querendo assistir Espaço Além - Marina Abramovic e o Brasil. Nossa sugestão é que vocês escrevam para as salas listadas abaixo, solicitando a exibição do filme. Quanto mais pessoas pedirem o filme, maiores as chances dele ser exibido em sua ... [Ver mais](#)

[Curtir](#) [Comentar](#) [Compartilhar](#)

856 Principais comentários

105 compartilhamentos 173 comentários

Amanda Fogaça Seria ótimo se o filme fosse exibido em Sorocaba/SP. Muitas pessoas do interior iriam poder conferir. Tem como?
Curtir · Responder · 3 · 9 de junho às 16:30
[Ver respostas anteriores](#)

Espaço Além - Marina Abramovic e o Brasil Amanda, sem querer te desanimar, mas seria mais viável se houvesse uma sala com hábito de exibir filmes alternativos. As salas de shopping privilegiam os blockbusters.

Escreva um comentário...

Página do Facebook, *Espaço Além*. Fonte: Espaço Além (2016).

Figura 156

Espaço Além - Marina Abramovic e o Brasil
6 de junho às 10:00 ·

Road Movie + Arte + Brasil Espiritual

The Space in Between - Marina Abramovic and Brazil é resultado das pesquisas da artista sobre rituais sagrados e comunidades espirituais, em mais de seis mil quilômetros pelo país.

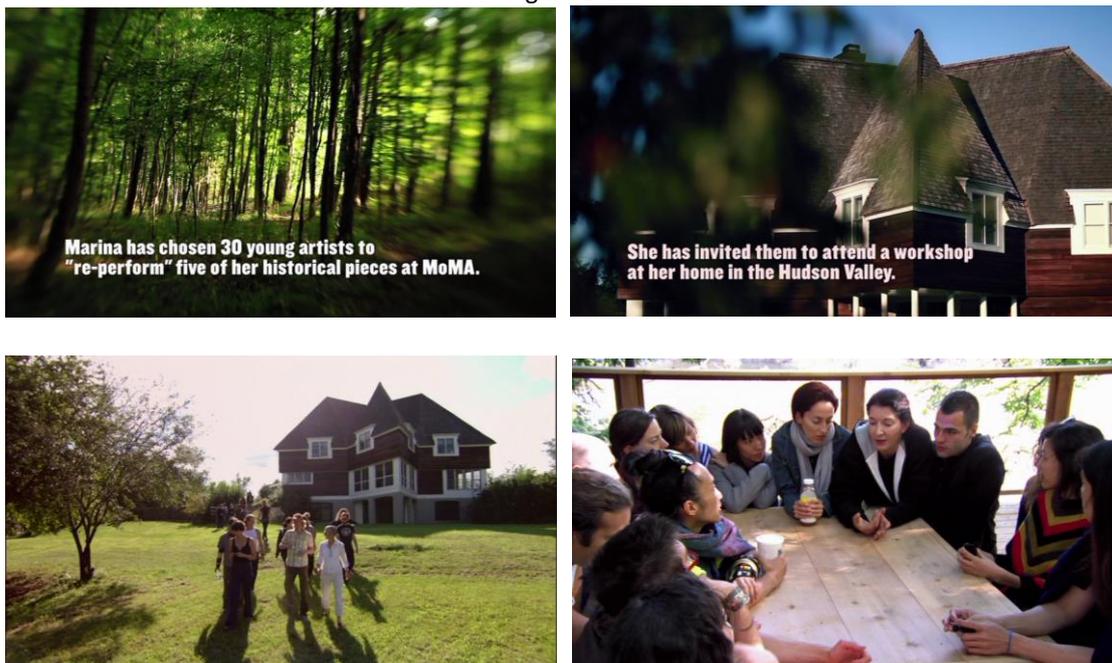
O resultado você assiste nos cinemas.... [Ver mais](#)



Página do Facebook, *Espaço Além*. Fonte: Espaço Além (2016).

O registro audiovisual *Marina Abramović: The Artist is Present* apresentava o Método Abramović empregado pela *performer* para treinar os bailarinos selecionados para realizar as reperformances no MoMA. Filmado na casa de campo da artista, revelou ações de meditação em contato com a natureza, conforme imagens e falas da artista no registro audiovisual abaixo, com o respectivo texto verbal de Marina com transcrição nossa (MARINA ABRAMOVIĆ: THE ARTIST IS PRESENT, 2012) (fig. 157 a 162):

Figura 157



"É uma estrutura muito simples e a ideia toda é desacelerar com o seu corpo e sua mente. Gravidade zero [...] Eles precisam criar o seu próprio espaço carismático."

Figura 158



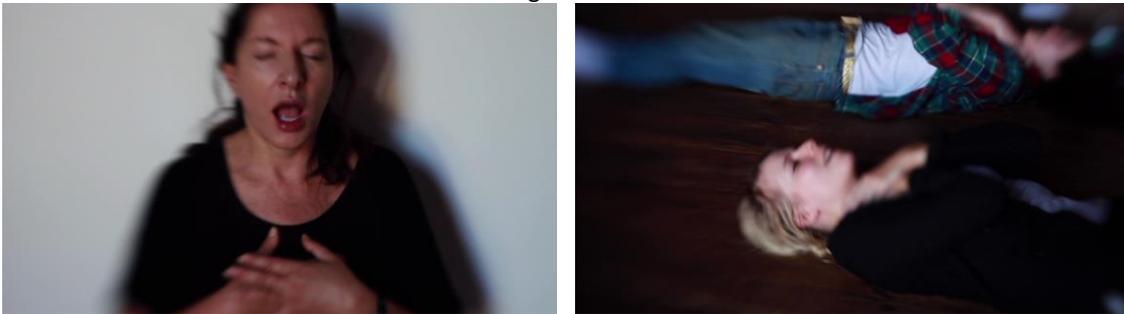
"A proposta aqui é esvaziar-se. Ser capaz de estar no tempo presente."

Figura 159



“Coloque sua mente aqui e agora. E então algo emocional se abre [...] Na performance você tem que ter uma abordagem emocional. É um tipo de diálogo. A energia diálogo com o público”.

Figura 160



Nas duas cenas acima, Marina e artista fazem o som AAAAAAAA.

Figura 161



" O artista precisa ser um guerreiro. Deve ter essa determinação e deve ter a energia não apenas para conquistar novos territórios, mas também para conquistar a si mesmo e seus pontos fracos [...] e a performance é sempre um estado mental."

Figura 162



Apesar do discurso sobre a energia e estado mental em que o artista deve estar para realizar a performance, o conjunto do documentário faz ver Marina constantemente junto ao valor material. Diferentemente, em *Espaço Além: Marina Abramović e o Brasil*, o enunciado versa sobre a busca da autoconsciência e do imaterial, que constituem temas e valores tão recorrentes em sua produção artística.

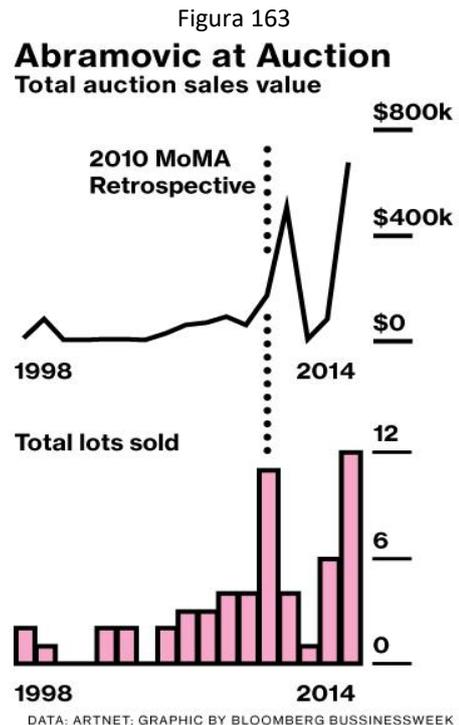
3.5. Eficácia comunicacional

Empresas sancionadas positivamente acrescentam valor ao trabalho de Marina e seduzem outros destinatários. A matéria filmada *The shocking Marina Abramovićh - BBC Newsnight* (2014), na qual Abramović é entrevistada e são apresentadas obras marcantes de sua carreira, postada em 06 de junho de 2014 pelo tradicional canal de reportagem BBC, teve 770.243 acessos até 25/08/16.

Em 2014, ela aparece entre as 100 pessoas mais influentes do ano na *Time* (2014), revista respeitada que trata de assuntos em geral, apontando seu poder comunicacional.

No ano seguinte, ela foi entrevistada pela *Bloomberg Business Week*, empresa que fornece informações para a área financeira. O título da matéria era: *A artista de performance mais famosa do mundo precisa fazer dinheiro de verdade*, e o subtítulo: *A luta bizarra de Marina Abramović para tornar sua arte em uma instituição, um legado e em dinheiro suficiente*. Um gráfico acompanha a reportagem que apresenta valores de seus trabalhos em comparação com os de Damien Hirst, Jeff Koons e Gerhard Richter, por exemplo, sendo os de Abramović muito inferiores em relação aos outros por se tratar de uma artista de performance (WINTER, 2015). O título do gráfico *Abramović em*

leião mostra os totais de lotes vendidos e o salto de vendas e de valores em 2010; não por acaso o ano de *The Artist is Present*, seguido de queda nos dois anos seguintes e retomada a partir de 2013, período de grande número de postagens do MAI e do lançamento dos vídeos de Lady Gaga e Jay-Z, revelando a importância da visibilidade mediática de Abramović atrelada a outras personalidades e áreas (fig. 163). Mais do que isso, comprova o valor de suas obras no mercado diretamente relacionado à visibilidade mediática na era da comunicação virtual.



Fonte: Winter (2015).

O número de acessos é muito superior quando o nome de Marina surge por meio de delegados e não delegados, vide a quantidade de visualizações de *How I Became The Bomb - Ulay, Oh | Music Video*. Observa-se que embora a artista busque dar visibilidade ao seu instituto, o interesse sobre ela é maior. O número de “curtidas” para ela em relação ao seu Instituto no Facebook é cerca de 4,5 vezes⁸¹ superior.

Em 2015 ela relata à Spike Magazine ter sido usada por Jay-Z, com o qual ela tinha se comprometido a participar do clipe musical *Picasso Baby: A Performance Art Film* em troca da doação do *rapper* para o MAI. Ela afirmou que a contribuição não tinha sido concretizada, mas a assessoria de Jay-z possuía o comprovante de doação e seu Instituto não havia informado Marina, desculpando-se então com os artistas (BAKARE, 2015). Outra notícia do mesmo ano diz respeito ao processo movido por Ulay contra ela,

⁸¹ 91.670 “curtidas” na página do facebook do MAI até 22/08/16
416.734 “curtidas” na página do facebook de Marina até 22/08/16
56,9 mil seguidores no instagram até 23/08/16
Instagram MAI@hudsonmai – 7.560 seguidores até 22/08/16

requerendo a autoria dos trabalhos produzidos em dupla. (ABRAMOVIĆ É PROCESSADA POR EX-NAMORADO E COLABORADOR, 2015).

As notícias se espalharam rapidamente, dando visibilidade às duas partes “opponentes” de Marina. Esse é outra estratégia para alimentar a rede. A respeito da estratégia, Landowski (1992, p. 175, grifo do autor) aponta ela pressupor o enfrentamento, a necessidade de um sujeito cognitivo:

reconhecer a força adversária, atribuindo-lhe uma significação determinada: ameaça a ser evitada, energia a atrair a seu favor para a realização de seu próprio programa etc. [...] é preciso que o estrategista em potencial comece por construir tanto a relação (de contrariedade, de contradição ou de complementaridade [...] que o une à outra parte, como a figura, essencialmente modal, do oponente (ou do “antactante”) com o qual deverá, desde logo, contar.

A estratégia de Abramović revela seu saber fazer-se ver e nos revela a ampliação da visibilidade em frentes diversas, arregimentando destinatários os mais diversificados conforme abaixo:

1. Seguidores de Celebidades;
2. Usuários do aplicativo Foursquare;
3. Cientistas e seus alunos;
4. Artistas, críticos, historiadores da arte e versados em artes plásticas, cinema, teatro;
5. Interessados em moda;
6. Interessados em jogos;

Figura 164



Pedido de desculpas do MAI sobre o fato de Abramović não ter sido informada sobre a doação de Jay-Z. Fonte: Aicha (2015).

7. Consumidores da marca Versace, Illy, Givanchi, Adidas;
8. Participantes e visitantes das ações de Marina Abramović e do MAI;
9. Usuários de serviços e sites de transmissão de músicas;
10. Meio econômico.

Esse público tão variado faz reverberar a figura de Abramović ao compartilhar as ações da artista e de seu Instituto para os seus respectivos espaços de visibilidade mediática através de suas redes sociais. O emprego de linguagens, suportes e plataformas as mais amplas para Marina se comunicar e se presentificar compreendem destinatários habituados a utilizá-las. Ela expande sua presença para além da física, nas suas obras e nos *media* virtuais. Observa-se que a imersão da artista no ciberespaço resultou na saturação da exposição de Abramović, colocando-a no patamar de celebridade, coadunando com as proposições apontadas por Cauquelin no início deste capítulo. Isso também é atestado pela quantidade de enunciados críticos ou satíricos a circularem na rede, uma vez que eles demandam previamente visibilidades mediáticas abrangentes.

Constatamos que a estratégia de ampliação de visibilidade mediática de Marina Abramović, desde 2010 com a mostra *The Artist is Present*, se dá com a retroalimentação de informações em plataformas com valores e destinatários os mais variados, tanto por ela quanto por seus delegados e não delegados, os quais dão continuidade ao fazer ver, sendo *The Artist is Present* o trabalho que faz repercutir a figura de Abramović continuamente, obra que destaca a interação em copresença. Além de reunir os saberes e querereres de Duchamp, Warhol e Castelli apontados por Cauquelin, Marina os ultrapassa no fazer pensar, saber divulgar a imagem e circular na rede, ao crescer a tudo isso o fazer sentir. Ela contempla as sensibilidades acionando sentimentos, emoções e lembranças, de maneira a trazer à tona o sentir privado comum a todos. Ao dar visibilidade a si mesma, Marina faz conhecer a performance para os públicos mais distintos. Revela outras temporalidades e espacialidades pela vivência do corpo não apenas dela ou de outros *performers*, mas do público. Retoma o corpo físico na era da comunicação virtual fazendo refletir sobre as possibilidades do uso do corpo como ferramenta para a autoconsciência na era do fenômeno glocal. De acordo com Trivinho (2012, p. 65, 66):

Como empiria *social-histórica*, o glocal e sua reverberação social alargada, o processo de glocalização, respondem de modo fundamental de reprodução sócio-histórica da civilização mediática. Contexto-ambiente (com cenário literal ou acepção metafórica) de emissão/recepção/retransmissão/irradiação, o glocal é o eixo de condutibilidade integral dos fluxos imagético-informacionais dessa civilização. Nessa dimensão fenomênica, o glocal equivale, no todo e em filigrana à megamercadoria – sofisticada como invisível – da cultura contemporânea, uma mercadoria abstrata pactuada, por cofusão imaginária, entre sujeito e objeto, entre desejo de consumo/conexão/ubiquidade e fetiche tecnológico enredador, no processo de realização do valor de troca.

Abramović ajusta-se perfeitamente a esse contexto ao ampliar e dar continuidade ao fluxo de informações sobre si mesma. A presença diuturna seja de sua figura (imagens, notícias, comentários positivos ou negativos) no ciberespaço somada ao discurso da presença e da busca da autoconsciência a mantêm no patamar de celebridade. Mais do que isso, a transformou em figura mítica. Os *media* virtuais dos quais Marina faz uso, as plataformas em que se mostra, ao exporem tanto seus projetos quanto a intimidade dos participantes, seus sentimentos e emoções resultantes da prática das ações por ela programadas através de seus textos escritos e fotos, exibem sensibilidades que despertam as nossas sensibilidades afetivas. Landowski explica que as funções dos tipos “ver” *versus* “ser visto” e do “fazer ver” e “fazer ser visto”, sendo que essa última possibilita a “instauração de terceiras instâncias”, possuem a vocação de fundirem-se como no sincretismo.

De um lado, todo “sujeito visto” é, se assim podemos dizer, logicamente responsável se não pela maneira como é percebido, ao menos pelo próprio fato de sê-lo. Com todo rigor, o simples fato de “existir” por acaso, não equivale a colocar-se, na ordem da manifestação, como *sujeito visível* e, por extensão, a tornar-se seu próprio “cenógrafo”? Inversamente, mesmo que a “evidência” possa, como se diz, saltar aos olhos dos que não procuram ver, é preciso contudo um mínimo de disponibilidade do olhar, que a rigor basta para que se possa definir todo “sujeito do ver” não como um simples receptor, mas como um *captador de imagens* que assume por sua própria conta o papel de sujeito operador. (LANDOWSKI, 1992, p. 89, 90, grifo do autor)

Conforme se verifica neste capítulo, Abramović conta com vários sujeitos operadores para se fazer ser vista. A sua edificação como mito, fazendo uso do contexto mediático não é inovadora. Muitos a antecederam, tais como: Pablo Picasso, Salvador Dali e Andy Warhol, os quais se adequaram ao mercado e beneficiaram-se dele. No entanto, nenhum deles exaltou os valores e temas que Abramović trabalha. Com suas obras descobre-se o fazer sentir não restrito ao contato corpo a corpo contagioso, conforme proposto por Landowski (2014a), mas o contato do corpo físico do destinatário com o corpo virtual, que gera efeitos patêmicos pelo contágio também, fazendo experienciar novamente o já sentido ou alguma emoção similar. Isso nos conduz a questionar o regime de interação de união, em copresença. Na era da *bunkerização* o sentir virtual revela-se como o mais seguro, conforme já mencionado por Trivinho. A cena de Marina e Ulay no documentário *The Artist is Present* é o grande exemplo de uma sensibilidade mobilizada virtualmente, que independe do corpo a corpo em presença física para fazer sentir o que é familiar a todos. Esse sentir é acionado pela imagem do outro. A presença é instaurada como processo comunicacional que faz sentir pelo ajustamento reativo. O capítulo seguinte acresce reflexões sobre os regimes de interação e sentidos dados a partir do sentir que decorre do Método Abramović.

CAPÍTULO 4: MÉTODO ABRAMOVIĆ: INTERAÇÕES E SENTIDO

Fluidez da água, hieratismo da montanha, resistência da pedra, pegajosidade da matéria viscosa que ameaça nos absorver: tantos programas de interações potenciais que, se fazem sentir a seus contatos ou pela simples visão deles – fazem com que, mesmo imóveis, as coisas já estejam sempre, esteticamente falando – *em movimento* diante de nós.

Eric Landowski, *Passions sans non*, p. 192-193.

Marina Abramović trabalha no campo da educação desde a sua formação artística na Sérvia. Após graduar-se na Academia de Belas-Artes de Belgrado, lecionou na cadeira de pintura no mesmo local. Nos anos seguintes, em parceria com Ulay, realizou palestras e *workshops* em universidades pelo mundo. Essa área compreende o fazer o outro fazer, ou seja, transformar o sujeito, recorrendo aos percursos de modalizações cognitivas que dão condições para as realizações subjetais. Esse movimento que a educação gera pode ser apresentado como encadeamentos de programas narrativos em que o sujeito destinador faz o outro fazer, este último podendo entrar em conjunção com um objeto-valor ($S1 \rightarrow S2 \cap Ov$).

No que concerne ao Método Abramović, em que o corpo integra o trabalho, a intencionalidade de S1, o destinador Abramović, é a de transformar o estado de S2, o destinatário público. O movimento compreende a ação de S2, que pode se dar tanto por meio dos sentidos físicos quanto dos cognitivos (racional e sensível) e/ou patêmicos na ação vivenciada, situação comunicativa em que o corpo que participa tem papel central. O Método abarca a lógica de junção com o Ov, nos regimes de programação e manipulação, sendo necessário destacar que por se tratar de arte, produção caracterizada por poder abrir caminhos para rupturas e escapatórias, sempre existe a possibilidade de se dar a interação da lógica da união, o regime por ajustamento e o do assentimento ou acidente. O Método reúne etapas prescritas, as quais na manipulação por sedução fazem os S2 cumprirem por adesão o programa narrativo, ao mesmo passo em que se ajustam uns aos outros e à situação interativa. Antes de nos aprofundarmos

nesses passos, cabe apontar fazeres e elementos da programação presentes ao longo da produção de Abramović, os quais se revelam como os germens do Método.

4.1. Trabalhos embrionários

As origens do Método Abramović podem ser observadas desde suas obras iniciais apresentadas no segundo capítulo. O corpo do público é convocado em suas instalações sonoras já na sua primeira obra *Metronome* (1971). Depois de adotar a performance como manifestação artística em *Rhythm 0* (1974), a artista manipula a audiência a agir com seus corpos. Nos projetos em dupla com Ulay, o interesse pelo imaterial, valor comum a todos os trabalhos que compreendem o Método e as posições de meditação budistas figuram nas ações do casal, destacando-se *Nightsea Crossing* (1981-1987). Contudo os destinatários atuam somente como observadores. É na retomada da produção artística individual que Abramović passa a seduzir o público a tomar seu papel na situação artística com o corpo todo na interação, na medida em que a sua presença física é retirada tanto nos *Transitory Objects*⁸² (1989), quanto nas obras seguintes, com o uso de minerais, como em *Shoes for departure* (1990) e *Inner Sky* (1992).

A prescrição e a participação dos corpos dos destinatários se fazem presentes na década de 1990 nas obras: *In Between*⁸³ (1996) e em *Escape*⁸⁴ (1998), quando se dá a interação conjunta entre os sujeitos modalizados para tal, na primeira obra, e entre os mesmos e Abramović na segunda. Na sintaxe narrativa, o público é manipulado por sedução a querer fazer. Ao aceitar o contrato de fidúcia, ele acata a prescrição. Nessas obras e nas acima mencionadas, nas quais a fisicalidade da audiência é convocada, a programação abarca a passagem do regime de programação para o ajustamento simultâneo do público, com objetos e com o espaço partilhado. Ele se dá pela presença contagiosa uns dos outros e na vivência aqui/agora de forma comunal. Esses regimes de interação dizem respeito aos modos como os actantes transformam uns aos outros, pela maneira como se presentificam, influenciando sobre os modos de existência por meio do fazer ser ou sobre modos de ação pelo fazer fazer e fazer sentir. O movimento, a transformação de

⁸² Ver p. 102, 103, 106, 107. 108.

⁸³ Ver p. 119, 120.

⁸⁴ Ver p. 125, 126.

estado de cada participante é da ordem do imaterial, que abarca a energia, a alteração mental e patêmica, uma vez que os corpos são convocados a pouco se moverem.

Em *The House with the Ocean View*⁸⁵ (2002) e em *Action Pants: Genital Panic*⁸⁶ (*7 Easy Pieces*, 2005), a interação entre Abramović, S1, e a audiência, S2, está centrada no olhar. A *performer* manipula S2 por provocação, o tornando parte da ação pelo ajustamento do corpo desse último, buscando proximidade ou distância física, de onde S1 se faz ver para manter ou romper a comunicação visual de ambos. Ao mesmo tempo, ocorre o ajustamento entre os corpos dos destinatários no e com o espaço expositivo. Em *Seedbed*⁸⁷ (*7 Easy Pieces*, 2005), os movimentos do público sobre a plataforma integram a obra para o ajustamento reativo entre a artista e o público, esse último modalizado a fazer pela voz e sons de Abramović, que por sua vez faz o corpo do público circular ou pisar mais forte sobre ela. *Entering the Other Side*⁸⁸ (*7 Easy Pieces*, 2005) evidencia a interação no espaço museológico além da manipulação por sedução visual, também pela sonoridade e proxêmica com os destinatários. Em todas essas obras prevalece a relação eu/tu, promovendo o efeito de proximidade da destinadora com o destinatário, instalado na manifestação enquanto actantes.

É com a realização de *The Drill*⁸⁹ (*Marina Abramović Presents...*, 2009) que Abramović aplica o Método com seu público, ao fazer os que participam executar o que propõe em seus *workshops* para instituições voltadas às artes do corpo. Trata-se do preparo para que os participantes vivenciem as performances por ela sancionadas positivamente. Para tal, os manipula a relacionarem-se com os seus próprios corpos, os modaliza a saber e poder experimentar suas fisicalidades, na proposta com uma temporalidade outra da cotidiana, para então entrarem em contato com os corpos dos *performers*. Assim, *The Drill* integra o esquema narrativo⁹⁰ de *Marina Abramović Presents...*, com um percurso narrativo de preparo do público, que por sua vez compreende uma sequência

⁸⁵ Ver p. 127, 128.

⁸⁶ Ver p. 142, 143.

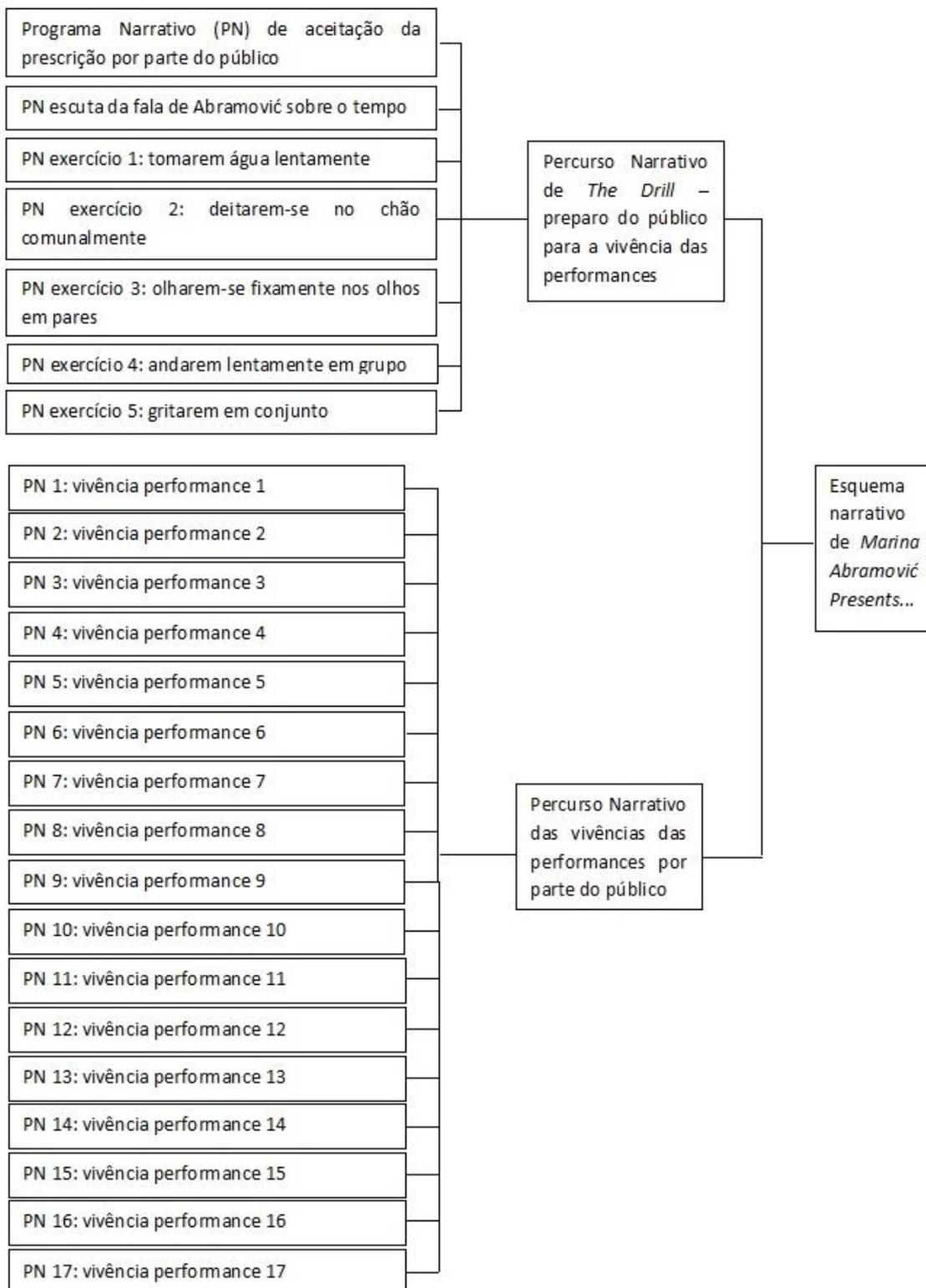
⁸⁷ Ver p. 141, 142.

⁸⁸ Ver p. 146, 147.

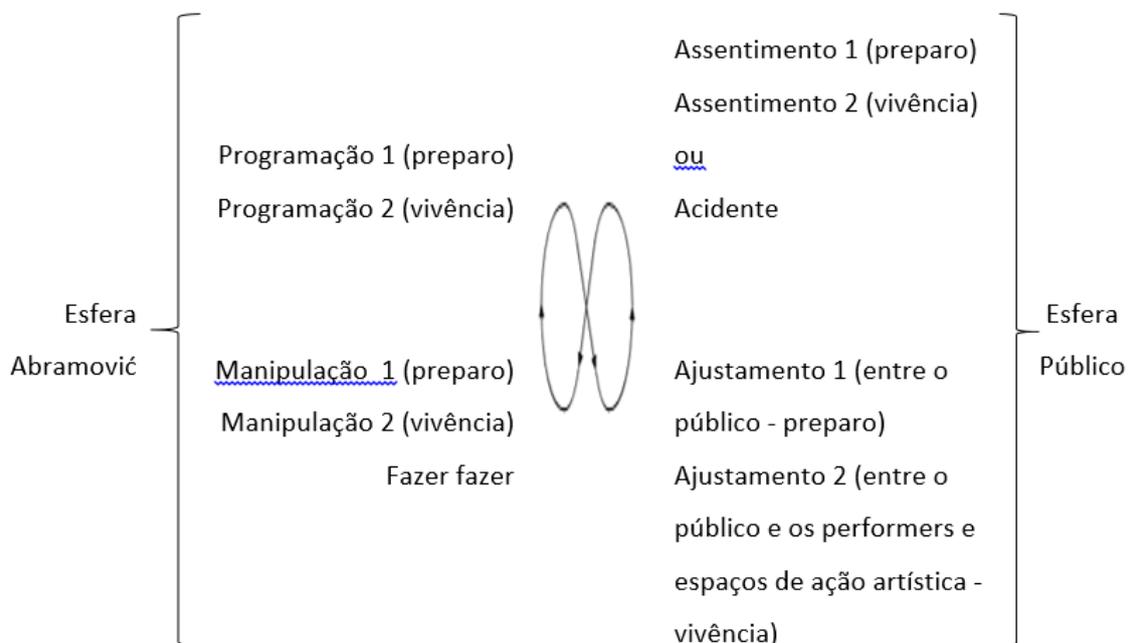
⁸⁹ Ver p. 147-149.

⁹⁰ O esquema narrativo caracteriza-se pelo "encadeamento lógico de percursos narrativos", cada percurso compreende o "encadeamento lógico de programas narrativos" e cada programa narrativo abarca o "encadeamento lógico de enunciados". (BARROS, 2003, p. 36).

lógica de programas narrativos para que se dê o percurso narrativo das vivências das performances que Abramović apresenta. Segue abaixo como *The Drill* insere-se no esquema narrativo do projeto:



A interação entre o destinador e destinatário do ainda não denominado Método Abramović que, no entanto, se apresenta com todos os elementos: prescrições e exercícios comunais, revela o caminho que tem início no procedimento por manipulação. Tanto o percurso narrativo de preparo quanto o de vivência são programados de modo ao Ov ser o próprio fazer sentir. Esses fazeres dizem respeito ao domínio de Abramović, a qual em sua programação faz o sujeito interagir por ajustamento, tanto no percurso do preparo quanto no de vivência, concernente, no primeiro passo, entre os destinatários e, no segundo, entre esses e os *performers* em cada espaço onde executam suas ações artísticas. Após o ajustamento, pode ser dar o assentimento ou ruptura, ambos em relação ao destinatário. Nessa dinâmica de passagens e encadeamentos pode-se delinear o quadrado semiótico com o percurso elíptico proposto por Landowski (2004b), segundo a esfera de Abramović e do público conforme abaixo: Desse modo, *The Drill* inclui o regime de interação por união, sendo esse predominantemente referente à esfera do público, enquanto o regime de junção diz respeito à esfera de Abramović. No entanto, cabe apontar que a manipulação 2 é realizada pelos delegados de Marina, os *performers* por ela selecionados para realizar o seu papel narrativo.



4.2. Ápice do corpo a corpo artista e público

*The Artist is Present*⁹¹ (2010) diferencia-se dos demais trabalhos. Embora houvesse o aspecto terminativo em conformidade com o horário de funcionamento do MoMA e o período da performance, os adjuvantes decidiam o tempo a permanecer em interação com a artista. O número de participantes e as longas filas formadas à porta do museu são conseqüências das ações promotoras da visibilidade mediática, as quais conduzem ao fazer querer a vivência com a *performer*. A prescrição presente nas obras mencionadas acima apresenta-se mais uma vez. Os participantes deviam permanecer sentados e em silêncio, não portar objetos no momento do contato corpo a corpo com Abramović, quando suas fisicalidades eram colocadas em evidência tanto quanto o corpo da *performer*. Ressalta-se o destinatário, em copresença com a artista, o qual é exposto como outro *performer*, de modo a vivenciar o fazer a performance, e ser o centro das atenções junto com a destinadora na interação por ajustamento. O *tableau vivant* da comunicação silenciosa no ato de sentar-se e comunicar-se com o olhar sensibilizava os adjuvantes a darem-se conta da ação ordinária presenciada com o seu corpo de uma nova maneira, diante desse horizonte concernente ao sentir a si mesmo e a sentir o outro, objetivo do Método. As imagens dos interatores explicitam as alterações patêmicas por meio das expressões faciais de choro, raiva, tristeza, alegria, desafio, etc.; mudanças do ser, concernentes ao regime do assentimento. Ao transformar o público, anteriormente na posição de audiência, em participante na vivência da performance, Abramović mostra a esse a potência dessa arte em que o corpo em presença sente, expressa e pode fazer emergir o sentir corrompido pela continuidade do dia-a-dia sem sentido.

4.3. Propagação

A visibilidade mediática da cena em que se dá a interação Marina/Ulay, apresentada no documentário *The Artist is Present* e disponibilizada nas redes sociais, conforme atestado pelo número de visualizações, ampliou o público de Abramović e seduziu os destinatários a querer vivenciar a performance, além de gerar manifestações combativas ou galhofeiras.

⁹¹ Ver p. 149-153.

Observamos como paulatinamente Abramović manipula cada vez mais a audiência a fazer fazer ao longo de seu percurso artístico, tornando o Método, por si mesmo, a proposta artística, não uma etapa para outra vivência como em *The Drill*. É o que ocorre em *Cleaning the house: Counting the rice*⁹² (2014), *Marina Abramović: 512 Hours*⁹³ (2014), *Generator*⁹⁴ (2014) e *In Residence*⁹⁵ (2015). Ela desvia a atenção de si para o outro a ponto de ausentar-se fisicamente e ser substituída pelo seu corpo virtual em *Terra Comunal*⁹⁶ (2015b), no comando de ações com a projeção de sua figura ou ao presentificar-se apenas por sua programação. Esse conjunto de trabalhos já é divulgado como Método Abramović.

A autoconsciência, tema dessas obras, torna-se possibilidade para o público. O sentir além do somático, o imaterial da energia mostra-se como O_v do Método. O fazer o outro fazer com o seu corpo, sendo ele não apenas meio de ver a obra, como por exemplo quando circundamos uma escultura para apreciá-la de todos os lados, mas como adjuvante no trabalho não é algo novo no campo artístico. No entanto, a execução de ações cotidianas com o corpo realizadas na coletividade, é algo particular às propostas de Abramović.

Em cada instituição onde o Método foi proposto, o número de programas narrativos dos exercícios e o tempo de cada um deles variaram. Por exemplo, em *Cleaning the house: Counting the rice* foi realizada apenas a contagem de arroz. Em *Marina Abramović: 512 Hours* alternavam-se diariamente as ações propostas com bloqueadores de som ou vendas entre deitar, sentar, andar lentamente, contar grãos ou permanecer em pé sem tempo específico. Em *Terra Comunal* os exercícios de sentar, deitar, permanecer em pé e andar lentamente foram os mesmos ao longo de todo o período do Método, com tempos exatos de 20min cada. Conforme a semiótica discursiva, levamos em conta então as constantes, de modo a apresentarmos o percurso narrativo do Método Abramović da seguinte forma:

⁹² Ver p. 153, 154.

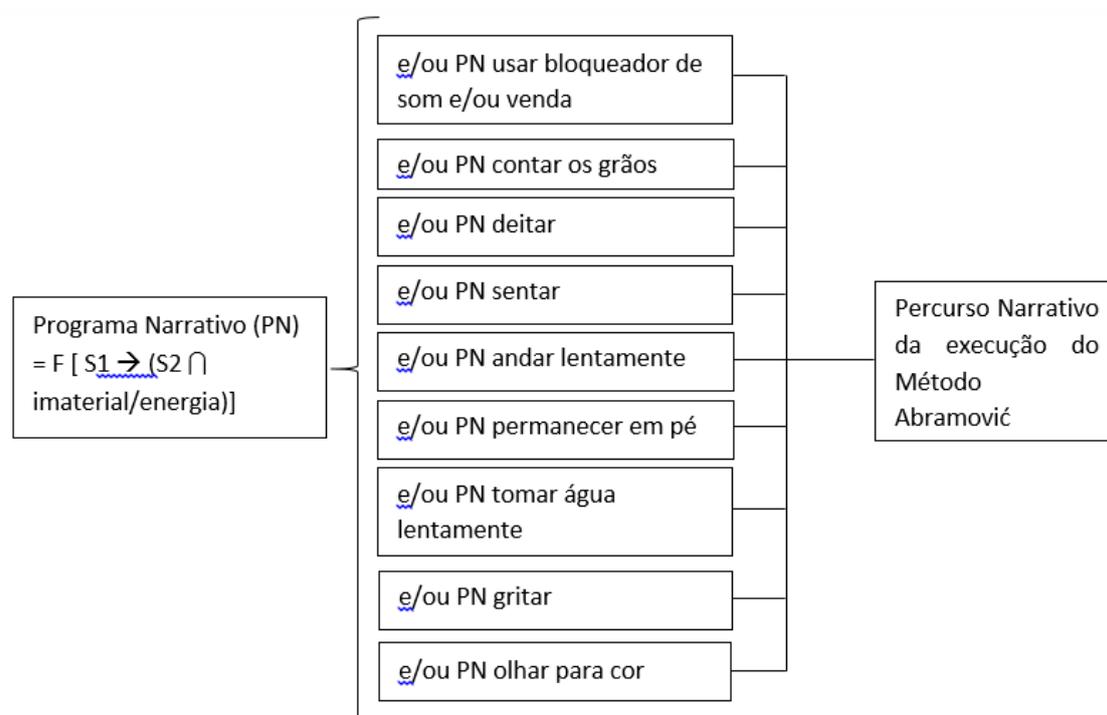
⁹³ Ver p. 154-156.

⁹⁴ Ver p. 164, 165.

⁹⁵ Ver p. 168, 169.

⁹⁶ Ver p. 165-168.

Com isso observa-se que a conjunção de S2 com o Ov imaterial/energia diz respeito à nova relação deste com ações ordinárias, podendo se dar com a realização de apenas um dos programas narrativos.



4.4. Do fazer fazer para o fazer ser

Observamos um novo entendimento da performance por parte da destinadora, ao suprimir a definição sobre essa arte que constava no site do MAI em 04 de outubro de 2013. Ela dizia (informações coletadas antes do conteúdo ser removido, em tradução nossa): “é uma arte que possui uma estrutura mental e física, na qual se dão os passos do artista em tempo e espaço fixos, diante de uma audiência. É quando o diálogo da energia tem início”. A energia tão atrelada à autoconsciência que se revela nos trabalhos em que o corpo da *performer* era o foco, passa então para o fazer compartilhado, o qual abarca outros regimes de interação. A presença física da *performer* diante do público torna-se prescindível e as ações são passíveis de serem realizadas em qualquer parte, no cotidiano. Essa realização de seu Método sem sua fisicalidade, mas apenas com o corpo do público, atesta outro posicionamento da artista. No comando dos exercícios, Abramović em presença virtual faz o público executar seu método tão eficazmente quanto em presença física. Se a performance era o trabalho do corpo do artista em

contato com o público em locais e tempos específicos, trata-se agora do corpo do público consigo mesmo e na relação proxêmica com outros participantes. Talvez, mais do que nunca, na sua ausência material, Abramović tenha conseguido se fazer presente, ao permanecer na memória do corpo dos participantes por meio da vivência elaborada por ela.

Landowski (2004b, p. 195, grifo do autor, tradução nossa) elucida que há diferentes modalidades de presença, mas para que:

[...] o 'campo' perceptivo possa enfim dar lugar a uma "presença viva", fazendo efetivamente sentido (ou imagem), é necessário que de uma maneira ou de outra o corpo se encontre lá colocado esteticamente em movimento. E isso só pode se tornar possível através do jogo de relações entre elementos modulados pelo modo musical: a *presença do sentido*, decididamente, só pode ser uma presença que dança.

A "presença viva" mencionada pelo pesquisador é, nesse caso, a do público. Abramović manipula os destinatários a fazer fazer, com ou sem a presença física; ela presentificando-se por meio de seus delegados que conduzem os exercícios ou virtualmente através de recursos audiovisuais. A modalização dos sujeitos para que queiram fazer se dá pela manipulação por sedução, mas atrela-se ao fazer programado do fazer sentir, de modo que a estesia e as patêmias, da ordem do imaterial, são valores comuns às ações propostas. Os exercícios comunais também implicam no regime de interação por ajustamento entre os participantes, com o espaço onde se dá o projeto e com os objetos que integram as ações. A "dança" se dá entre eles.

No Método Abramović atesta-se o regime de interação por manipulação de índole patêmica, cujas possibilidades de ocorrência são registradas por Landowski (2008b, p. 62, grifo do autor) como sendo "calculadas em termos afetivos com vista ao atuar sobre o 'ser', os 'estados de alma', os 'afetos' do outro", analisadas nos estudos das semióticas das paixões.

Seguem abaixo alguns depoimentos dos participantes de *Marina Abramović: 512 Hours* que mostram as mudanças patêmicas e relativas ao ser. Da esquerda para direita e de

cima para baixo (512 HOURS, 2014), tradução nossa) segundo as imagens a seguir (fig. 165): “Hoje eu descobri que posso ficar em pé sobre meus pés de 87 maneiras diferentes.”; “Não pense que no início entendi isso de fato; todos estão em pé por aí esperando que algo aconteça. Nada aconteceu, e depois de passar um tempo observando as pessoas chegando nisso, percebi que a única maneira de alguma coisa acontecer é se você fizer acontecer por si mesmo. (Desenho da figura de um coração) Annabel PS: a plataforma estava confortável.”; “Maravilha! Um momento de graça. A interação entre o público é emocionante. Andar a pequenos passos com Marina tão acalmada. Saio vazia, mas serena. Obrigada Marina. Marty de Monterey”; “Eu estava presente e minha presença tornou-se o espaço para outros, e minha respiração tornou-se o tempo para os outros, e eu fui a mediadora e todos os outros foram meus.”; “Foi como reabilitação, mas melhor. Sr.”; “Uma experiência transcendental através da calma única, um mundo paralelo com uma energia tão forte para nos exercitar. Transe.”; “Obrigado pelo presente do tempo. Tempo para escutar meu corpo.”; “um sentimento de unidade, podemos nos conectar a um nível superior sem a necessidade de nada além de nossas próprias energias encontradas dentro de todos nós. Obrigado. Chris.”; “Foi uma experiência tranquila. Um alívio usar algo sobre os olhos e ouvidos e apenas ser. Obrigado Marina.”; “Com meus olhos fechados me sinto vivo.”.

Figura 165

TODAY I DISCOVERED I CAN STAND ON MY FEET IN 87 DIFFERENT WAYS.

Don't think I really understood it at first; everyone is standing around waiting for something to happen.

Nothing did, and after spending some time watching people reacting to this I realised that the only way for something to happen is if you make it happen yourself.



Annabel

p.s. the plinth was comfortable.

merveilleux!

Un moment de grâce.

L'interaction entre le public est si touchante. Marcher à petits pas avec Marina si apaisant.

Je ressais vidé mais serena.

Merci Randa.

Marty de Montreuil

I was present and my presence became the space for others, and my breath became the time for others, and I was the mediator and everyone else were mine.

It was like Rehab,
but better.
SK

A transcendental experience
through calm
unique

a parallel world
with such a strong energy to
exercise ourselves. Transe.

Thank you for the gift of time.
Time to listen to my body.

A feeling of oneness, we can connect on a higher level without the need for anything but our own energies, found within us all.

thank you.

Chris.

WITH MY EYES CLOSED

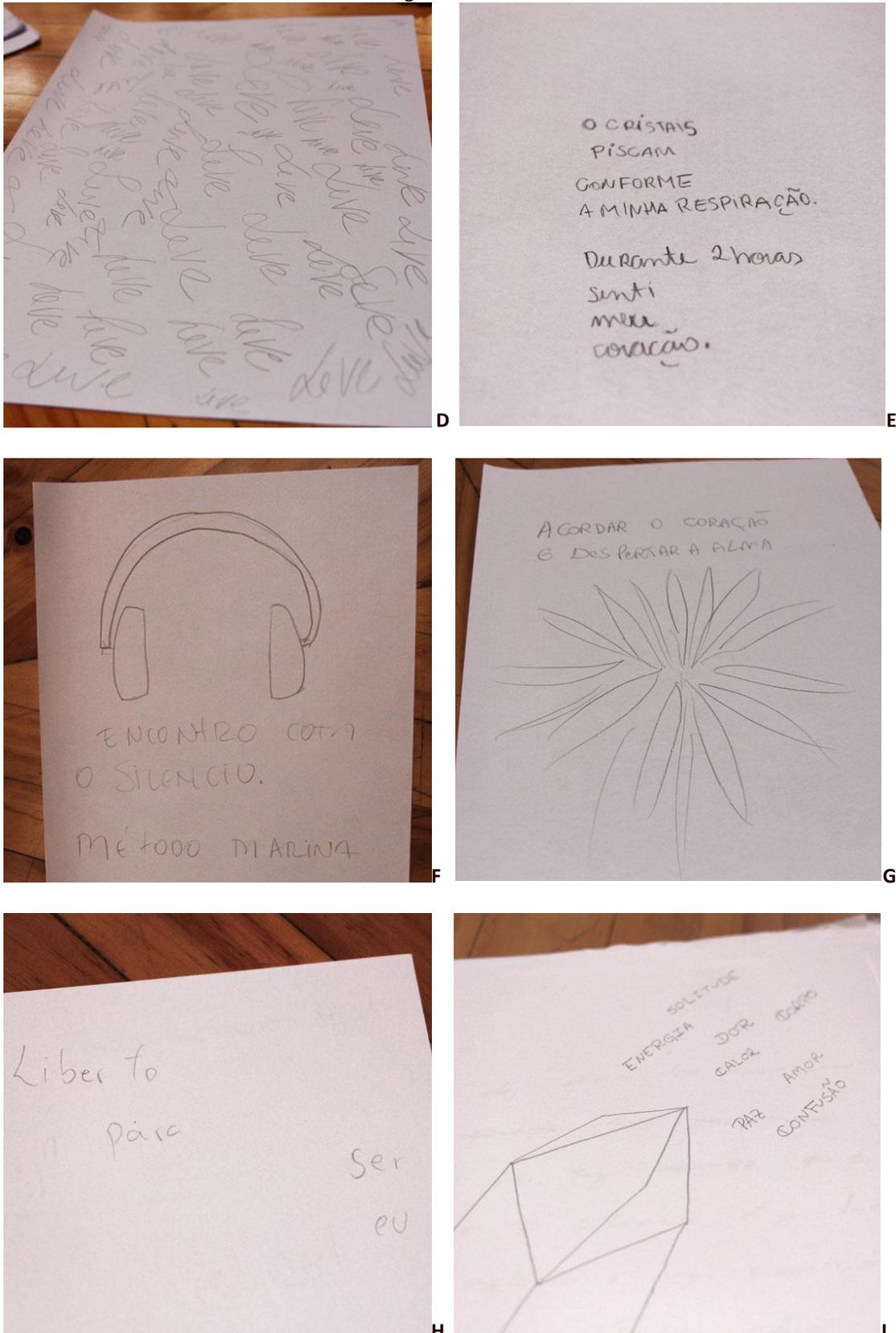
I FEEL A LITTLE

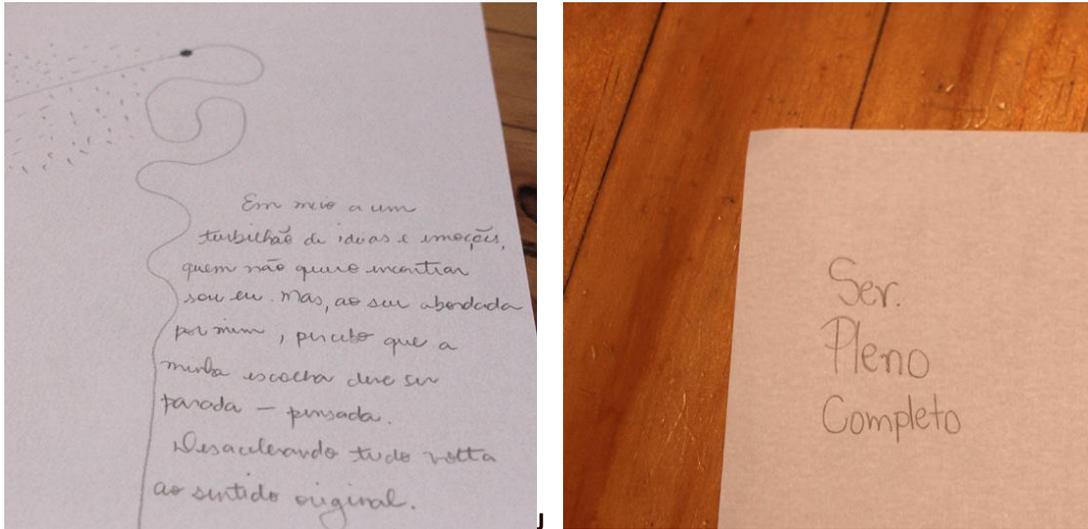
it was a very peaceful experience. Such a relief to wear something over the eyes and ears - and just be.

Thank you Marina

A seguir, imagens dos relatos dos participantes de *Terra Comunal: Marina Abramović* (fig. 166):

Figura 166





Fonte: Terra Comunal (2015a).

Nas visualidades acima verificamos a distribuição dos elementos sincréticos com topologia as mais variadas. Em **B** vemos a distribuição das palavras em duas linhas, na primeira linha: “Com meus olhos fechados”, e a segunda: “me sinto vivo” com o espaçamento maior do que normalmente utilizaríamos, e a divisão do texto dá um efeito de sentido de pausa, de silêncio entre uma frase e a outra. Ao mesmo tempo em que o texto está todo em caixa alta, que usualmente representa o grito. Entretanto, como todo o texto se apresenta da mesma forma e está circundado pelo espaço em branco, o efeito de sentido construído é de tranquilidade. O visual enfatiza esse sentido. O valor tranquilidade figura em **C** na primeira frase: “Foi uma experiência tranquila.” Contudo, o agrupamento das linhas visualmente não comporta esse sentido, mas o de ordenação, que pode ser homologada a continuidade de um sentir durativo. A forma com a qual a folha de papel é preenchida em **D**, com a palavra “leve” repetida em direções variadas na composição, reforça o sentido da própria palavra, como se todas elas estivessem flutuando. O modo como as palavras são distribuídas em **A** e em **E** tem sua origem na poesia. A eleição das palavras em cada linha traz a pausa na leitura verbo/visual, sendo que em **E**, o ritmo da leitura e espaçamento coaduna com o coração, que figura no texto verbal. **F** e **I** apresentam desenhos de figuras utilizadas no Método: o fone bloqueador de som e o cristal. Tais eleições dos participantes apontam os elementos significativos de cada vivência, respectivamente, o silêncio e a energia dos cristais. O desenho em **G** apresenta a busca em representar o texto verbal “acordar o coração e despertar a alma”.

A forma circular, com um centro e formas que lembram pétalas, faz ver o sentido de abertura, em consonância com os verbos empregados no texto verbal. Nos relatos **H** e **L** nota-se o preenchimento comedido da topologia. Em **H**, a pausa é exibida como em **B**, sendo que todo o resto do suporte foi deixado em branco, enfatizando o silêncio. Em **L** todo o restante da folha também é ocupado pelo silêncio. O próprio texto já explica “Ser. Pleno Completo” com cada palavra em uma linha, uma abaixo da outra e o uso do ponto final após a palavra “ser”, de modo que é desnecessário então preencher o restante da composição. O texto verbal em **J** também enfatiza o visual: “Em meio a um turbilhão de ideias e emoções, quem não quero encontrar sou eu. Mas, ao ser abordada por mim, percebo que a minha escolha deve ser parada – pensada. Desacelerando tudo volta ao sentido original.”. A grande linha que atravessa a folha verticalmente com a forma sinuosa faz ver o processo de pensamento, revela o não saber. Os vários pontos, havendo um deles maior e mais forte corresponde ao “turbilhão”, sendo o ponto mais forte visualmente o “eu”. O espaço em branco topologicamente na área acima do texto à direita da composição faz ver a estaticidade em oposição ao movimento da linha orgânica, o “parado”, que figura no texto verbal.

Observa-se o sensível manifesto nos comentários verbo/visuais/espaciais de cada participante do Método, tanto em *Marina Abramović: 512 Hours* quanto em *Terra Comunal: Marina Abramović*. Cada qual presentifica uma pessoa, cujo gestual de cada caligrafia em letra de fôrma ou cursiva, escolha do modo de ocupação da superfície plana do papel com seu texto e/ou imagem, imprimem sentidos. Apesar de haver depoimentos verbo/visuais/espaciais em *Marina Abramović: 512 Hours*, o número de relatos que faz uso de desenhos é muito menor do que em *Terra Comunal: Marina Abramović*. Não há como não pensar que essas diferenças resultem de diversidades culturais entre europeus e sul-americanos, que se distinguem nos modos de expressão gestual, verbal, e proxêmico, nas posições e distâncias entre os que ocupam o espaço. Enquanto a primeira é mais comedida, ordenada e com preponderância do texto verbal, a segunda, dos testemunhos realizados no Brasil, são mais expansivos, distintos na ocupação topológica e manifestam-se também pelo texto visual.

O Método propõe ao destinatário voltar a atenção para sua fisicalidade pelo modo de execução de ao menos uma das seguintes ações: contar os grãos, deitar, sentar, andar

lentamente, permanecer em pé, tomar água lentamente, gritar, olhar para uma das cores primárias, por vezes, com bloqueadores de som e com o uso de vendas. Os fazeres com o corpo executados no dia a dia são ressignificados para os participantes na medida em que, dirigidos exclusivamente para tal, podem perceber suas ações no momento presente, sentindo-as, ajustando-se, sentindo a si mesmos, seus corpos e modos de estar no mundo com outros. Esse atentar-se para as coisas “menores”, proposto por Abramović, seria similar ao que Greimas aponta em *Da Imperfeição* (2002, p. 52):

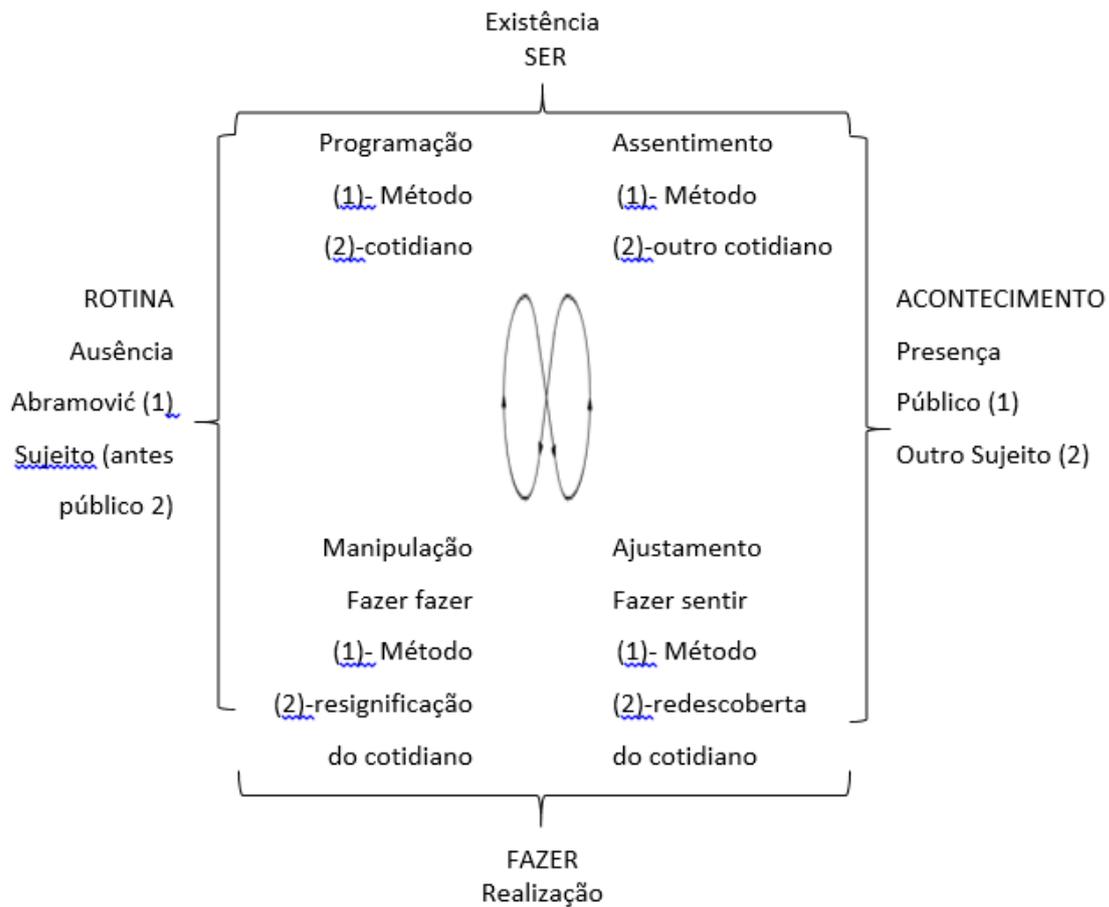
Todo objeto é digno de consideração: uma folha que cai, como diz Calvino em uma passagem japonizante de *Se um viajante numa noite de inverno*, é um mundo em si. A obsessiva intenção de totalidade que praticamos pode ser substituída pela contemplação do infinitamente pequeno: *totus* ou *unus*, isso resulta no mesmo.

Nessa ocorrência, o objeto é o próprio corpo no desempenho do Método. Na conjuntura atual diária, na qual a comunicação tudo rege e em que estar em toda parte, mesmo que de modo simulacral, faz parte do nosso modo de estar no mundo, nos voltarmos para o que nos passa despercebido é romper com a continuidade. O fazer individual e simultaneamente conjunto, em coletividade, também atenua a possibilidade de algum constrangimento por parte dos participantes, uma vez que o grupo realiza a mesma ação por ajustamento. O querer estar lá e viver a experiência coloca os destinatários abertos para aceitar o que vier. Dessa maneira, podemos apontar que na vivência, o destaque é o próprio regime de interação por assentimento, o acidente esperado, a possibilidade de se redescobrirem. Isso implica na mudança dos modos de existência, de uma existência outra no mundo, concernente ao fazer ser.

A ruptura esperada é algo que caracteriza a arte e ao atrelá-la às atividades que se dão na vida ordinária, Abramović conecta a arte à vida, algo já bastante almejado pelos artistas desde o início do século XX. Isso não exclui o regime do acidente, como no caso de um participante deixar o Método antes do tempo mínimo programado ou da não ocorrência desse dar-se conta por parte do público. Mas voltando ao primeiro caso, essa posição permite, na divulgação boca a boca ou via rede, manipular outros a querer

participar do Método de modo a vislumbrarmos um quadrado semiótico seguindo o caminho na forma do símbolo do infinito, como já proposto por Landowski em *Passions sans Nom* (2004b), com um percurso que tem início na manipulação, segue para a programação, passa pelo ajustamento e chega ao assentimento, seguindo novamente para a manipulação, mas não mais no mesmo plano, o qual pode ser visualmente projetado tridimensionalmente para fora. Trata-se da expansão de um fazer fazer e fazer ser para dar-se conta de si na ação proposta da artista para o público, mas seguido pelos regimes de manipulação, programação, ajustamento e assentimento transpostos para o dia-a-dia desse, e no qual ele torna-se o sujeito para então “passar o bastão” para outro, o qual tornar-se-á sujeito e assim por diante.

Se as descrições acima mostraram haver uma dinâmica de passagem entre os regimes de interação, isso nos leva a ver concretizada a própria lógica do quadrado proposto por Landowski, no qual as posições deixam de ser estanques para serem processuais. Refletindo sobre as palavras de Greimas (2002, p. 89): “pode-se pensar nesse jardineiro japonês que a cada manhã dispõe um pouco distintamente as pedras e a areia de seu jardim – poderia então produzir, com ‘quase nada’, um inesperado quase imperceptível, anunciando uma nova jornada.”. Assim, o bastão não é passado a outro sem um quase nada de inesperado e, em decorrência disso, o grão de variabilidade é capaz de promover pequenas “fatias de sentido”, que possuem a força de instaurar o minimal de sentido para levarmos a vida. As considerações acima revelam as afetações patêmicas e alterações relativas à existência de cada participante do Método, comprovando a passagem da manipulação para a programação, desta para o procedimento do ajustamento e deste para o assentimento. O quadrado semiótico relativo aos regimes de interação do Método Abramović (1) pode ser apresentado da seguinte maneira:



Assim, o percurso no quadrado semiótico acima é caracterizado pela continuidade, similar ao mostrado em *The Drill*, sendo o segundo caminho, das interações (2), aquele realizado pelo próprio sujeito em seu cotidiano de maneira a comprovar a eficácia comunicativa do Método, para que esse sujeito, anteriormente público, seduza e modalize outros a querer fazer e assim por diante. Somado a isso, a retroalimentação de informações sobre o Método na WEB via Tumblr, por exemplo, é assegurada ao menos nesse campo, de forma que a interação corpo-a-corpo alimenta a visibilidade mediática de Abramović, a qual também faz ver o público. Quando os depoimentos dos participantes são veiculados nos *media*, os presentificam virtualmente por uma instância mediadora de modo eletrônico. As cenas de interação dadas em *The Artist is Present*, com grande número de visualizações nas plataformas da WEB, permitem estendermos o conceito de Landowski, pensando em uma modalização do querer fazer de maneira a provar a possibilidade de se dar o sentir mediado pelos aparatos eletrônicos, mediadores desse contágio. A ação artística abarca o ajustamento, no contato em copresença na interação público/artista e/ou público/público. Contudo, o

sentido sensível acionado pelo ver o sentir do outro, o de Marina/Ulay, por exemplo, mediado pela tecnologia via WEB, também diz respeito ao sensível. Landowski (2008b, p. 56, 57) revela:

[...] o que caracteriza os discursos em geral, quer verbais, quer de outra natureza, inclusive os veiculados pela mídia, é precisamente sua aptidão a configurar, além do dado referencial, um outro nível de realidade, um mundo de sentido *sui generis*, cuja organização imanente tem, entre outros efeitos, o de criar, justamente, modos de presença, formas de contato com o outro que, conquanto sejam da ordem do simulacro, atuam com toda eficácia no plano vivido, mobilizando [...] o sensível.

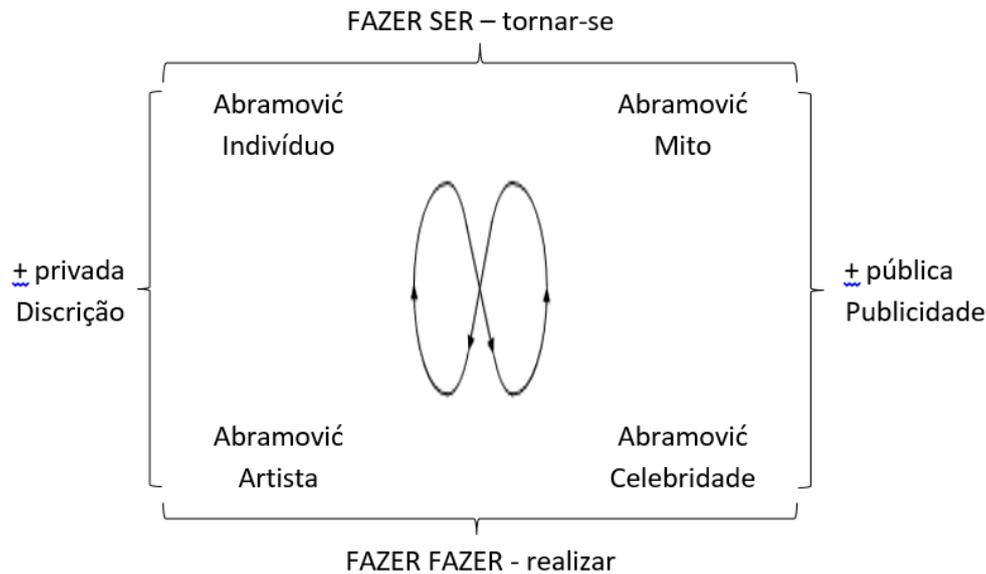
Isso aponta a possibilidade da estesia mediada pelos aparatos eletrônicos para fazerem ver, para que o sentir seja acionado pela memória afetiva. Trata-se do ajustamento reativo. O público pode fazer com que outros façam e assim por diante, ao passar pelo contágio. Isso ocorre seja pela revelação da transformação do ser junto a suas comunidades, seja pela visibilidade mediática, uma vez presentificado o sujeito pelos textos verbais e/ou visuais, ou mesmo pela própria figura de seu corpo nas redes sociais, as quais o MAI e Abramović fazem uso, confirmando a eficácia comunicativa e do Método a ponto de resplandecer alhures, sendo o seu emprego passível de se dar pelo saber do sentido que os sujeitos carregam da partilha do universo da memória coletiva. Desta maneira, os acasos esperados ecoam para a vida ordinária com a presença física ou virtual. O último caso, modo de sentir em segurança, efeito da bunkerização na atualidade, nos revela também o sentir como outro produto a circular nas redes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do privado ao público

O aparato da enunciação empregado por Marina Abramović aponta suas interações iniciais com o público caracterizadas pelas embreagens e debreagens espaço/temporais desse último nos enunciados que a presentificam por meio do espaço, sons, imagens e/ou objetos. Em seguida, ao fazer uso do próprio corpo como matéria da arte quando ingressa na linguagem da performance, explora os limites de sua fisicalidade e controle mental com obras marcadas pelo risco e pela resistência. Seu corpo passa a interagir no aqui/agora com o enunciatário, embora esse último o faça majoritariamente com a visão, com exceção de *Rhythm 0*, trabalho em que o destinatário é manipulado a fazer. A artista revela suas origens em *Rhythm 5* com a estrela de cinco pontas, mas ainda resguarda a sua vida particular. Nas performances com Ulay, a vida privada do casal já se faz ver por meio dos títulos das obras, que apresentam os *performers* como um corpo ou como corpos em diálogo.

Após seu período de criação com Ulay, tem início a gradativa inserção do corpo do público em projetos artísticos, ao mesmo passo que se dá divulgação do MAI, o qual intenciona a promoção do sentido sentido da própria audiência, sua autoconsciência por meio de sua presença na experiência patêmica vivida. A ação *The Artist is Present* conduziu Abramović à esfera de celebridade, inserindo-a no *mainstream*. A utilização de sua figura por outros em enunciados verbais e visuais cômicos ou opostos a seu discurso artístico atesta a sua fama. A performance realizada no MoMA em 2010 ecoa até hoje de modo a convertê-la em mito, fazendo o público conhecer sua obra e a arte da performance. Considerando o valor visibilidade, a publicização, os enunciados de estado da artista nos permitem organizar um quadrado semiótico, no qual Abramović como indivíduo e sujeito mítico compreendem o fazer ser, e Abramović como artista e sujeito célebre abarcam o fazer fazer, sendo que na passagem de Abramović de indivíduo para mito, informações sobre a sua vida privada tornam-se cada vez mais públicas, de maneira a podermos representar visualmente as categorias semânticas conforme abaixo:

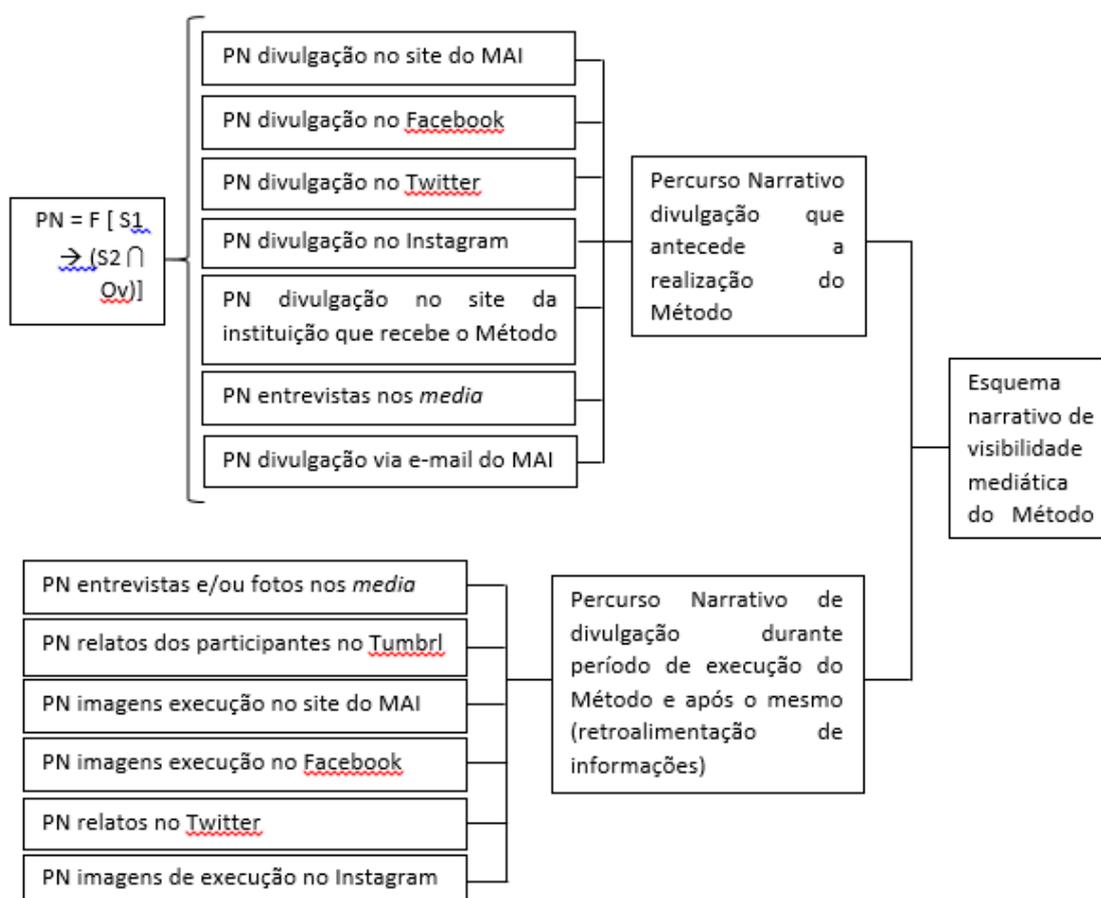


Enquadra-se nesse contexto o percurso dinâmico em forma do infinito, uma vez que a categoria artista complementa a de indivíduo, cuja privacidade, ao mesmo passo que contradiz o estado de celebridade, o alimenta a ponto de elevá-la ao estatuto de mito, fazendo ver a artista e assim por diante. Essas Marinas também contribuem para a manutenção do fluxo de visibilidade. O documentário *Espaço Além - Marina Abramović e o Brasil* é um bom exemplo disso. Quando a vida privada de Marina voltada à espiritualidade se torna pública e ela circula anônima ou com discrição nos diversos cultos religiosos do Brasil, em busca do autoconhecimento, é reforçado o valor buscado pela mesma, o imaterial já presente em suas obras. Esse valor, o tema da autoconsciência mais a figura do corpo do público, os quais apareciam no início de sua produção, dominam a cena na atualidade e são elementos que se encontram no Método Abramović. Compreende o regime de interação de junção cuja intencionalidade e regularidade conduz ao regime de união, passando a abarcar o corpo todo do actante nos procedimentos de ajustamento e assentimento.

Visibilidade mediática do Método Abramović

As estratégias comunicativas e comunicacionais da destinadora mostram suas enunciações com o Método e enunciados mediáticos como elementos complementares, os quais retroalimentam a WEB de modo a assegurar o fluxo de informações, e assim

manter a sua figura e suas ações continuamente em evidência. Desta maneira ela amplia e diversifica seu público, por meio de delegados ou não delegados, troca valores com marcas, empresas ou instituições, fazendo ver suas propostas artísticas. A estratégia de dar visibilidade aos participantes de seus trabalhos com postagens de seus depoimentos verbais e/ou visuais no ciberespaço desperta as memórias afetivas. Refere-se a outra forma de fazer com que esses destinatários disseminem sua obra de maneira virtual. Destarte estruturamos o esquema narrativo de visibilidade mediática do Método com seus respectivos percursos narrativos de divulgação de delegados de Abramović; antes, durante e após o mesmo conforme abaixo:



Sendo: F – manutenção da visibilidade mediática do Método Abramović

S1- Enunciador

S2- Enunciatário

Ov – informações

Podemos acrescentar aos percursos narrativos acima aqueles dos não delegados de Abramović, os quais contribuem com a continuidade de enunciados de modo

intertextual e interdiscursivo, reabastecendo a figura da artista na esfera virtual. O fazer-se ver mediado por dispositivos eletrônicos desvela outras formas de poder ocorrer encontros estéticos e estésicos. O regime de interação dos participantes do Método se dá pelo ajustamento entre os mesmos no espaço compartilhado, por contágio, por estarem fisicamente presentes. O mesmo se dá com os enunciados que demandam aparatos eletrônicos, os quais permitem acesso aos destinatários, pelo procedimento de ajustamento reativo, ou seja, medeiam o ver que mobiliza o sentir pela memória patêmica, fazendo viralizar as cenas dos projetos de Abramović. Ora, não por acaso contágio e viralizar são termos tomados da medicina, sendo o vírus em uma pessoa passível de contagiar outra pelo simples fato de dividirem o mesmo espaço. Neste caso, a contaminação se dá tanto no espaço físico, na execução comunal do Método, quanto no espaço virtual, observando os registros do fazer e/ou relatos da alteridade. Ao mesmo tempo em que o contágio ocorre com a presentificação e visibilidade na WEB na atualidade, também acontece na presença física dos destinatários, mas aquela trata do simulacro das ações cotidianas e essa do simulacro da vivência sentida.

Rupturas e escapatórias

A estesia do nosso tempo passa a incorporar essa mediada pelos dispositivos eletrônicos. O fazer sentir traz à luz outras formas de ajustamento, que segundo Landowski vão além do somático. O autor exemplifica isso descrevendo interlocutores em uma conversa intensa, na qual:

[...] conseguem cada um sentir, adivinhar, intuir o fluxo de consciência do outro, antecipar seu imaginar ou seu pensar, dando então à relação dialogal, por mais “cognitiva” que ela formalmente fique, a forma, a graça, e até mesmo, talvez, a volúpia de uma de uma dança não entre corpos mas entre intelectos (LANDOWSKI, 2008b, p. 63).

O Método Abramović, na explicitação do enunciador e enunciatário, revela as condições da enunciação: com a modalização do fazer, se dá a modalização do ser. Faz vislumbrar novas formas de estar no mundo, de existência, no contato do público consigo mesmo, o qual pode se dar em qualquer parte. Ao sentir, o público se dá conta do quão

desimportante a existência se tornou no cotidiano. A “espera do inesperado”, o sentir se apresenta como uma esperança face ao contexto acachapante e nivelador na era da comunicação e do fenômeno glocal. Afinal Greimas (2002, p. 86) já assinala: “Quem diz esperança diz espera.”.

A transformação do ser compreende o aspecto durativo, o qual também é ressaltado. É com o perder-se em si e, portanto, gerar uma nova temporalidade e relação com a própria presença no espaço, que o destinatário sente a presença de si e do outro. Isso indica as modalizações do ser e do fazer não apenas concernentes à própria artista, mas às modalizações dos destinatários, ao transformá-los em adjuvantes nas ações propostas e propagarem outro modo de estar e ser. Explicitam-se desta maneira os mecanismos do aparato da enunciação que dizem respeito aos modos de existência.

Trivinho (2012, p. 149) esclarece que a *bunkerização* “a um só tempo sua fonte e sua derivação, articula a subjetividade, o inconsciente e o comportamento, bem como a relação com o real, com a cidade, com o outro e com o si-próprio.”. Ao fazer o sentir circular na rede e fazer aquele que se encontra fisicamente, mentalmente e emocionalmente refugiado atrás da tela do computador, *ipad* ou celular sentir, em seu *bunker* particular, a experiência simulacral, assim como qualquer outra, coloca o sentir no mesmo patamar de qualquer outro produto a ser consumido na WEB. Isso porque o próprio fenômeno glocal

[...] *equivale, no todo e em filigrana, à megamercadoria* – sofisticada como invisível – da cultura contemporânea, uma mercadoria abstrata pactuada, por cofusão imaginária, entre sujeito e objeto, entre desejo de consumo/conexão/ubiquidade e fetiche tecnológico enredador, no processo de realização do valor de troca (TRIVINHO, 2012, p. 66, grifo do autor).

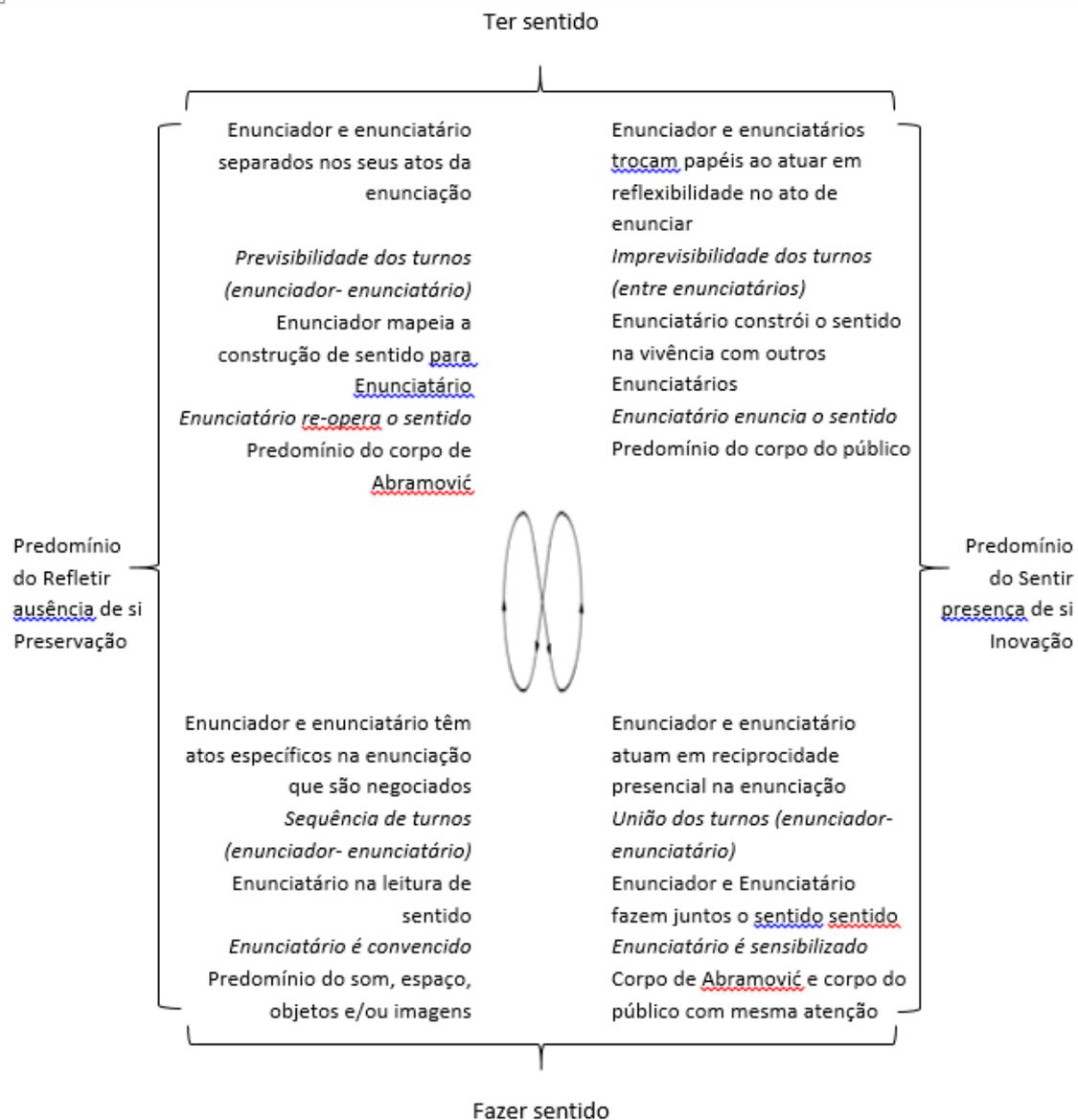
Tal configuração parece catastrófica para a existência uma vez que exige a presentificação virtual a quem deseja ou precisa estar presente para o mundo em qualquer campo da vida humana, tanto na vida privada quanto na pública. Contudo, a visibilidade de Abramović e de suas enunciações acabam por mostrar escapatórias e rupturas possíveis, as quais são os trunfos da arte. Isso responde uma questão

desencadeada pelo Método Abramović: Isso é arte? Além disso, mesmo sem esse escape ou inesperado, poderíamos recorrer ao pai da arte conceitual, Marcel Duchamp, o qual dentre seus desvelamentos, assinalou que os espaços da arte tornam arte o que é lá exposto, de modo que inserindo seus projetos, os quais fazem uso do Método, em espaços expositivos culturais e museológicos, a artista os faz ver como arte. Assim a vivência sensível se circunscreve tanto à temporalidade quanto à espacialidade. Cabe assinalar que uma vez essa experiência poder ocorrer nesses lugares e ser transposta para vida cotidiana, nessa última torna-se mudança. As ações cujos sentidos se perderam na rotina são ressignificadas. É o que indica o quadrado semiótico apresentado no capítulo 4 referente ao Método Abramović, o qual mostra o primeiro percurso no espaço expositivo e o segundo na vida diária. Refere-se à prática de vida fundada na estesia.

Segue-se à primeira indagação uma outra: O Método Abramović é performance? Para tal, poderíamos recorrer aos pontos de vista dos investigadores e *performers* apresentados no primeiro capítulo. Entretanto, levando-se em conta apenas o contexto da afirmação dessa arte efêmera que atraiu artistas nas décadas de 1960 e 70 com o intuito de combaterem os espaços da arte, isso também já seria elucidado por parte da história da arte. Se o valor do Método é o imaterial, nada mais efêmero e condizente com essa linguagem. Com base nas isotopias figurativas apontadas a partir da procura de conceituar a performance, essa produção conta ao menos com um corpo em um dado espaço e tempo, de modo a podermos indicar o Método como tal. Abramović retoma algo encontrado nos esboços dessa linguagem, na vanguarda, tocante a um querer conectar a arte à vida. A questão que inquieta os versados em arte talvez seja a ainda prevalência da visão romântica do artista não desvinculado da publicidade e do mundo comercial, dedicado exclusivamente a sua manifestação. Conforme já desenvolvido no capítulo *Visibilidade mediática*, muitos a precederam, mas não tinham à sua disposição o poder comunicacional como o vigente graças às tecnologias.

Modos de presença, interação e sentidos

Os modos de presença e sentido de Marina Abramović vinculam-se aos regimes de interação. Considerando as isotopias figurativas predominantes constituintes do plano da expressão apresentadas no capítulo *Abramović em panorâmica*, ou seja, a predominância: da figura do corpo Abramović ou da figura do corpo do público ou do som, espaço, objetos e/ou imagens ou a mesma atenção para figura do corpo da artista e do público, organizamos o quadrado semiótico que estampa o regime de interação preponderante segundo os modos de presença, os quais se atrelam diretamente às figuras mencionadas. No quadrado semiótico relativo aos modos de presença de Abramović e de seu público e seus regimes de interação nos trabalhos, as posições são fluidas, passando por todas elas. Esse é baseado naquele elaborado por Ana Claudia de Oliveira (2013, p. 247) em *As interações discursivas*, no qual a pesquisadora apresenta os modos de interação entre o enunciador, destinador instalado nas enunciações e os enunciatários, destinatários instalados nas mesmas. Diferencia-se na categoria que concerne ao predomínio do corpo do público, cuja imprevisibilidade dos turnos de quem enuncia se dá entre os enunciatários, construindo o sentido na experiência vivida individual, e ao mesmo tempo com os outros. Descortina-se também a dominância do sentir quando o corpo do público se faz ver nos enunciados em oposição ao refletir com as obras, nas quais a presentificação da artista destaca-se em relação ao enunciatário, compreendendo a ausência desse último para si mesmo conforme o quadrado semiótico abaixo:



Os mecanismos enunciativos da artista dizem respeito aos sentidos sentidos, valendo-se da arte como vida, como meio de resgate da presença, do ser, concernente à semiótica da existência. Abramović sacode o público, o qual no cotidiano não se dá conta de si. Precisamente por ela já ter explorado os limites do humano com as obras em que o risco e a resistência se apresentam, conhecendo a potencialidade da sua própria presença, é que ela sabe enfatizá-la. Ao modalizar o público a querer, poder, saber e sentir no aqui/agora, Marina faz ver a estesia possível no mundo, em que a enxurrada de informações nivela tudo, aplanando valores. Revela que o sentido se constrói no contato com o outro, na experiência conjunta e simultaneamente individual, a qual pode imprimir viço ao que fenece na rotina. Landowski (1992, p. 174) explica: “A significação nasce da instauração e do reconhecimento das diferenças.”. Por fim, diante

deste cenário inevitável, no qual as relações humanas são mediadas por aparelhos eletrônicos, porque não contemplarmos as palavras do poeta? “Sonhar é encontrarmos. [...] O sonhador verdadeiro entrega-se a si próprio, deixa-se possuir por si próprio.” (PESSOA, 2014, p. 86).

REFERÊNCIAS

512 Hours. [Postagem]. Abramović, Marina. Ago. 2014. Disponível em: <<http://512hours.tumblr.com/>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

AAA-AAA. 1978. Disponível em: <<http://pomeranz-collection.com/?q=node/39>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

ABRAMOVIĆ, Marina. Body Art. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. Disponível em: < <http://performatus.net/traducoes/body-art/>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

ABRAMOVIC Method Exercises in Nature (Preview). 2013. Disponível em: <vimeo.com/71823059>. Acesso em: 02 abr. 2016.

ACCONCI, Vito. Seedbed. 2011. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/109933?locale=en>>. Acesso em: 07 abr. 2016.

ACTION Pants: Genital Panic (7 Easy Pieces). 2005. Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/marina-abramovic/action-pants-genital-panic>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

ADIDAS. Work Relation 2014 - A film by Marina Abramović, in collaboration with Adidas. Jul. 2014. Disponível em: <www.youtube.com/watch?time_continue=73&v=B2KKfgYGOuU>. Acesso em: 21 jul. 2016.

AGRA, Lucio. Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). 2013. Disponível em: <<https://superficedosensivel.files.wordpress.com/2013/03/por-que-a-performance-deve-resisitir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

_____. O que chamamos de performance?. In: BONFITTO, Matteo (Ed.). Conceição/Conception. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UNICAMP**, Campinas, Vol. 1, no. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/53/83>>. Acesso em: 05 set. 2015.

AICHA FD. Performance Artist Marina Abramovic Says Jay Z Used Her By . XXL. Mai, 2015. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2015/05/marina-abramovic-jay-z-picasso-baby/>>. Acesso em: 24 ago. 2016

ANGELOS / JAN FABRE. Virgin/Warrior 2004. 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/111110277>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

ANIMA Mundi, 1983. Ensaio para Anima Mundi. Disponível em: <<http://ensembles.mhka.be/items/3735/assets/7166>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

ANELLI, Marco. Fotografias disponíveis em: MARINA Abramović Made Me Cry. 2010. Disponível em: <<http://marinaAbramovicmademecry.tumblr.com/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

ANELLI, Marco. **Portraits in the presence of Marina Abramović**. Bologna: Grafiche Damiani, 2012.

ARCHINECT. Capa de revista MONU n. 23, 2015. Disponível em: <<http://archinect.com/news/tag/4046/publishing>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

ARSEN, Jan. Lisa Levy pushes borders of performance art out of protest - and we wonder if the toilet is just a prop?. 2016. Disponível em: <<http://www.widewalls.ch/lisa-levy-performance-art-christopher-stout-gallery/>>. Acesso em: 29 maio 2016.

ART News. Capa. Dez. 2009. Disponível em: <http://www.retoguntli.com/home/lens_portfolio/more-magazine-covers/>. Acesso em: 23 ago. 2016.

BALANCE Proof, 1977. 2016. Disponível em: <<http://www.artspecialday.com/9art/2016/04/13/ulay-larte-pura-e-senza-concessioni/>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

BAKARE, Lanre. Marina Abramović: Jay Z 'completely used me'. **The Guardian**, mai. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/19/marina-abramovic-jay-z-completely-used-me-picasso-baby>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

BALLOU, H. Marina Abramopug: the artist is present. Dazed, 2014. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/21308/1/meet-marina-abramopug-the-pug-marina-Abramovich>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

BARNESCHI, D. Role Exchange, 1976. 2010. Disponível em: <<http://massartonline.org/dbarneschi/2010/08/marina-Abramovic/>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

BARR, Pippin. Abramović Method Games. [entre 2010 e 2016a]. Disponível em: <<http://www.pippinbarr.com/2014/09/29/Abramovic-method-games/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

_____. Complaining to a tree. [entre 2010 e 2016b]. Disponível em: <www.pippinbarr.com/games/abramovicmethodgames/complainingtoatree/>. Acesso em: 21 jul. 2016.

_____. Counting the Rice and Sesame. [entre 2010 e 2016c]. Disponível em: <<https://www.pippinbarr.com/tag/counting-the-rice-and-sesame/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

_____. Looking at Colors. [entre 2010 e 2016d]. Disponível em: <www.pippinbarr.com/games/abramovicmethodgames/lookingatthecolors/>. Acesso em: 21 jul. 2016.

_____. Stepping on the ground [Jogo]. [entre 2010 e 2016e]. Disponível em: <<http://www.mai-hudson.org/content/2014/9/29/stepping-on-the-ground>>. Acesso em: 29 set. 2014.

_____. Stopping the anger. [entre 2010 e 2016F]. Disponível em: <<https://www.pippinbarr.com/tag/stopping-the-anger/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

_____. The artist is present [Jogo]. [entre 2010 e 2016G]. Disponível em: <<http://www.pippinbarr.com/games/theartistispresent/TheArtistIsPresent.html>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

_____. The digital Marina Abramović Institute [Jogo]. [entre 2010 e 2016H]. Disponível em: <<http://www.pippinbarr.com/games/dmai/>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

_____. Post-Apocalyptic Abramovic Method Game. [entre 2010 e 2016i]. Disponível em: <<http://www.pippinbarr.com/2016/04/15/post-apocalyptic-abramovic-method-game/>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.

BECOMING visible, 1993. Une installation de Marina Abramovic a failli prendre feu au FRAC Franche Comté. Dernières nouvelles, 16 abr. 2013. Disponível em: <<http://blogs.artinfo.com/francenews/2013/04/16/une-installation-de-marina-abramovic-prend-feu-au-frac-franche-comte/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

BEER, Robert. **The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols**. Colorado: Shambhala Publications, 2003.

BEING Marina Abramovic: digital long durational works. Fev. 2013. Disponível em: <<http://www.yayoishionoiri.com/blog/being-marina-abramovic-digital-long-durational-works>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

BEUYS, Joseph. Joseph Beuys - English Subtitles - How to Explain Pictures to a Dead Hare ½. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mo47lqk_QH0>. Acesso em: 13 abr. 2016.

BEUYS's Lesson in Belgrade. 2014. Freeing the Memory, 1975. Disponível em: <http://post.at.moma.org/content_items/554-beuys-s-lesson-in-belgrade>. Acesso em: 13 abr. 2016.

BIESENBACH, Klaus (Org.). **Marina Abramović: The Artist is Present**. New York: MoMA, 2010.

BODY Pressure (7 Easy Pieces). 2005 Disponível em: <<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/cuerpoPolitica/abramovic/index.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

BULGARI, Alessia. 2004. The Biography Remix, 2004. Disponível em: <<http://www.michael-laub.com/showContent.php?id=135>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

BUSCALFERRI, Aldo. L'official Art. Jun.-jul. 2013. Disponível em: <<http://aldobuscalferri.com/OA-ABRAMOVIĆ-COVER>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

CARR, Kathryn. 2005. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Seedbed (7 Easy Pieces), 2005. Disponível em: <<https://vaultreview.wordpress.com/2013/10/12/marina-abramovic-re-appropriating-the-masculine-in-seven-easy-pieces-written-by-allen-ley/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

CARVALHO, Flávio. **Experiência no. 2** - realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTRE d'Art Contemporain Genève. 2014. Disponível em: <<http://www.centre.ch/en/marina-abramovic-mai-presents-counting-the-rice-en>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

CHARGED Space. 1978. Disponível em: <<http://zkm.de/en/artwork/charged-space>>.

CITY of Angels. 1983. Disponível em: <<http://zkm.de/en/artwork/city-of-angels>>

CLEANING the Mirror I. 1995. Disponível em: <<http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/cleaning-the-mirror-i-1995>> Acesso em: 13 jun. 2016.

CLEANING the Mirror II. 1995. Disponível em: <<http://primaryflight.com/news/13725477>> Acesso em: 13 jun. 2016.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2004.

COLLECT. Capa. 2016. Disponível em: <http://mulpix.com/instagram/kunst_portrait_artwork_art.html>. Acesso em: 23 ago. 2016

COMMUNIST Body/Fascist Body. 1979. Disponível em: <<http://arttattler.com/archivefeast.html>> Acesso em: 13 jun. 2016.

COUNT on Us. 2003. Disponível em: <<http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/count-on-us-chorus-2003>> Acesso em: 13 jun. 2016.

D la Repubblica. Capa. Julho 2013. Disponível em: <http://d.repubblica.it/personaggi/2013/07/12/news/marina_abramovic_arte_performance-1737933/>.

DESIGN Scene. Marina Abramović covers The Lab Magazine. Jun. 2013. Disponível em: <<http://www.designscene.net/2013/06/marina-Abramović-lab-magazine.html>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

DISSOLUTION. 1997. Disponível em: <<http://projekte.adk.de/rituale/abramovic.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

DOZING Consciousness. 1997. Disponível em: <<http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/22/documenting-the-performance-art-of-marina-abramovi-in-pictures/%3Fidx%3D11?idx=18>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

DRAGON Heads. 1990. Disponível em: <<http://www.widewalls.ch/marina-abramovic-art/dragon-head/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

DUNBAR, Hawley. Georgia Jagger, Marina Abramović & Freja Beha Erichsen for Pop Magazine Fall 2011. 2011. Disponível em: <<http://sidewalkhustle.com/georgia-jagger-marina-Abramović-freja-beha-erichsen-for-pop-magazine-fall-2011/>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

DUST. Marina Abramović for Dust. Mai. 2013. Disponível em: <<http://www.designscene.net/2013/05/marina-abramovic-dust.html>>. Acesso em: 28 maio 2013.

ENTERING the Other Side (7 Easy Pieces). 2005. Disponível em: <<https://beanstories.co.uk/2013/05/09/marina-abramovic-easy/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

ESPAÇO Além - Marina Abramovic e o Brasil. Facebook. 2016. Disponível em: <www.facebook.com/espacoalem/>. Acesso em: 06 set. 2013.

ÉTIENNE, Marc. **Les dieus de l'Égypte**: petit dictionnaire illustré. Paris: Musée du Louvre, 1998.

EVELYN Jean. Certificado de participação em The Drill. 2013. Disponível em: <<http://evelynjeanart.tumblr.com/>> Acesso em: 2 ago. 2016.

EXCLUSIVE: Secret Marina Abramović Foursquare Badge Unlocked. Mai. 2010. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/5941/marina-Abramović-foursquare/>>. Acesso em: 22 out. 2013.

EXHIBITION plan. Plano da exposição “Marina Abramović: 512 Hours”. Disponível em: <<https://contemporaryartdiary.wordpress.com/2014/06/25/marina-abramovic-512-hours-at-the-serpentine-gallery/>> 2014. Acesso em: 21 jul. 2016.

EXPANSION in Space, 1977. 2010. Disponível em: <<https://cheapandplastique.wordpress.com/2010/03/10/marina-abramovic/>> Acesso em: 13 jun. 2016.

FERNANDO, Shehani; SEARLE, Adrian. Marina Abramović presents the ‘unnerving and unforgettable’ at the Manchester International Festival. **The Guardian**, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/culture/video/2009/jul/06/marina-abramovic-manchester-festival-adrian-searle>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

FILDES, Joel. The Drill (Marina Abramovic Presents...). 2009. Disponível em: <<http://www.studija.lv/en/?parent=972>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

FILM music repórter. ‘Marina Abramovic: The Artist is Present’ Soundtrack Released. 2012. Disponível em: <<http://filmmusicreporter.com/2012/07/02/marina-abramovic-the-artist-is-present-soundtrack-released/>>. Acesso em: 23 ago. 2016

FLOCH, Jean-Marie. Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale. In: FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit**. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985. (Trad. Port., "Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral", Documentos de estudo do CPS, 1, 2001).

FREEING the Body, 1975. Arte performativa, 2013. Disponível em: <<http://arteperformativa.tumblr.com/post/36860296179/freeing-the-body1975-performance-8-hr>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

GEIGER, Paulo (Org.). **Novíssimo Aulete**: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

GENERATOR. Marina Abramović Institute (MAI). 2014. Disponível em: <<http://www.mai-hudson.org/content/generator>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

GILL, David; ADAMS, Bridget. **ABC of Communication Studies**. Cheltenham: Nelson Thornes Ltd., 2002. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=qhXZU39BVJYC&q=comunnication#v=onepage&q=communication%20definition&f=false>. Acesso em: 05 jul. 2016.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **Performance**: Live art since the 60s. New York: Thames & Hudson, 2004.

_____. **Performance**: Live art 1909 to the present. New York: Harry N. Abrams, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. Trad. A.C. de Oliveira. São Paulo: Hackers, 2002.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo, Cultrix & Edusp, 1976a.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Vários tradutores. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____; _____. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et Alii., São Paulo: Cultrix, 1979.

_____, FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

HALL, James. **Dictionnaire des mythes et des symboles**. Trad. Alix Girod Paris: Gérard Monfort Éditeur, 1994.

HALPERN, Nathan. Trilha sonora de Marina Abramović: The Artist is Present. 2012a. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/br/album/marina-abramovic-artist-is/id540657363>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

_____. Trilha sonora de Marina Abramović: The Artist is Present. 2012c. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/gb/album/marina-abramovic-artist-is/id540657363>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

_____. Trilha sonora de Marina Abramović: The Artist is Present. 2012d. Disponível em: <<http://us.napster.com/artist/nathan-halpern/album/marina-abramovic-the-artist-is-present-original-motion-pictu>>. Acesso em: 23 ago. 2016

_____. Trilha sonora de Marina Abramović: The Artist is Present. 2012e. Disponível em: <<http://www.soundtrack.net/movie/marina-abramovic-the-artist-is-present/>>. Acesso em: 23 ago. 2016

_____. Trilha sonora de Marina Abramović: The Artist is Present. 2012f. Disponível em: <<http://www.soundtrackcollector.com/title/96171/Marina+Abramovic%3A+The+Artist+Is+Present>>. Acesso em: 23 ago. 2016

_____. Trilha sonora de Marina Abramović: The Artist is Present. 2012b. Disponível em: <https://play.spotify.com/album/7zZsUHGxrmtIDHzAns0QsT?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open>. Acesso em: 23 ago. 2016

_____. Trilha sonora de Marina Abramović: The Artist is Present. 2013. Disponível em: <<https://soundcloud.com/copticon/sets/marina-abramovic-the-artist-is>>. Acesso em: 23 ago. 2016

HOPTMAN, Laura; Pospiszyl, Tomás (Ed.). **Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s.** New York: Museum of Modern Art/ London: MIT Press, 2002.

HOW I BECAME THE BOMB. Adonis – EP. 2015. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/br/album/adonis-ep/id1013199841?app=itunes&ign-mpt=uo%3D4>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

_____. How I Became The Bomb - Ulay, Oh | Music Video. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAID_2iKO5Y>. Acesso em: 22 ago. 2016.

IMAGE of Happiness, 1996. Disponível em: <<http://www.lima.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/image-of-happiness-black-white-version/7823>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

HOW Many Hours Does it Take a Performance Artist to Tell a Joke?. 2013. Disponível em: <vimeo.com/71313266>. Acesso em: 13 jun. 2016.

ILLY. 2015. Disponível em: <<http://www.illy.com/wps/wcm/connect/en/company/illycaffe-worldwide>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

_____. Marina at Midnight: Serpentine Diaries. Marina at midnight - 66 daily exclusive performances. 2014. Disponível em: <http://www.illy.com/wps/wcm/connect/en/landing_pages/Abramovich-illy>. Acesso em: 14 mar. 2015.

IMPONDERABILIA. 1977. Disponível em: <<https://oss.adm.ntu.edu.sg/mquek002/imponderabilia/>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

IN Between, 1996. Cena do vídeo da instalação. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CZlrEOB3Jts>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

INDRISEK, Scott. The Marina Abramović Retirement Fund of America [Blog]. [entre 2010 e 2013]. Disponível em: <<http://marfalovesyou.com/>>. Acesso em 01 nov. 2013.

IN Residence. 2015. Disponível em: <<http://artasiapacific.com/Blog/MarinaAbramovicInResidence>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

INSOMNIA. 1997. Disponível em: <<http://www.patriziapieroni.it/blog/wp-content/uploads/2012/11/marina-abramovich4.jpg>>. Acesso em 01 nov. 2013.

INCISION, 1978. 2015. Disponível em: <<http://m-abramovic.tumblr.com/post/125177397260/incision-marinaulay-1978-graz-austria-for>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

INNER Sky, 1992. Disponível em: <<http://www.rest-in-space.net/basis/abramovic.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

INTERRUPTION in Space, 1977. 2010. Disponível em: <https://www.liveauctioneers.com/item/7449653_marina-abramovic-1946-interruption-in-space-1977>. Acesso em: 13 jun. 2016.

KAISERSCHNITT. 1978. Disponível em: <<http://www.nbk.org/video-forum/werk/Kaiserschnitt.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

KALDOR PUBLIC ART PROJECTS. Project 30 Marina Abramović. 2015. Disponível em: <<http://kaldorartprojects.org.au/projects/marina-Abramović>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

KANAVAROS, J. Capa da revista Cultured. 2014. Disponível em: <<http://www.jennykanavaros.com/celebrityportfolio/>>. Acesso em: 23 ago. 2016

KAPLAN, Janet A.. Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović. **Art Journal**, Vol. 58, No. 2. Verão, 1999, pp. 6-21. Disponível em: <<http://www.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28199922%2958%3A2%3C6%3ADADIWM%3E2.0.CO%3B2-7>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

KAPROW, Alan. The legacy of Jackson Pollock. 1958. Disponível em: <http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1958-00-00_kaprow_legacypollock.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2014.

_____. Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann. 1963. Disponível em: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen6A/pushAndPull.html>>. Acesso em: 27 mar. 2014.

KEOWN, Damien; PREBISH, Charles S.. (Ed). **Encyclopedia of Buddhism**. Abingdon, New York: Routledge, 2010.

KICKSTARTER. 2009. Disponível em: <<https://www.kickstarter.com/>>. Acesso em 13 mar. 2014.

LADY GaGa talks about Marina Abramović. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EVY4Whayw0s>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

LANDOWSKI, Eric. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 10-20, jun. 2014b. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/02.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

_____. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras, 2014a.

_____. Assentiment. In: **Vocabulaire des études sémiotiques**. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008a.

_____. Da interação, entre Comunicação e Semiótica. In: PRIMO, Alex et al. (Org.). **Comunicação e interações**. Livro da COMPÓS 2008. Porto Alegre: Sulina, 2008b, p. 43-70.

_____. **Les interactions risquées**. Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges: Pulim, 2005a.

_____. **Passions sans non**. Essais de sociosémiotique III. Paris: Presses Universitaires de France, 2004b.

_____. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, Ana Claudia Alves de (Org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004a. p. 97-112.

_____. **Presenças do outro**. Ensaios de Sociosemiótica I. Trad. M. Amazonas. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Viagem às nascentes do sentido. In SILVA, Ignácio Assis (Org.). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

_____. **A sociedade refletida**. Ensaios de Sociosemiótica I. Trad. E. Brandão. São Paulo- Campinas: EDUC-PONTES, 1992.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Erlon José Paschoal (Trad.). São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

LIGHT/DARK. 1977. Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/448389706622119628/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

LILIAN Pacce. Givenchy, Gucci, D&G... + campanhas de primavera-verão 2013!. Jan. 2013. Disponível em: <<http://www.lilianpacce.com.br/moda/campanhas-de-primavera-verao-2013-geral/>>. Acesso em: 03 ago. 2016.

LIMA. Cleaning the Mirror II. Marina Abramović, 1995, 14'46". Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-Abramović/cleaning-the-mirror-ii/8599#>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

_____. Count on us. Marina Abramović, 2004. Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-Abramović/count-on-us-2004/9475#>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

_____. Dozing Consciousness. Marina Abramović, 1997a, 7'29". Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-Abramović/dozing-consciousness/7695#>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

_____. In Between. Marina Abramović, 1996. Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-Abramović/in-between/7521#>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

_____. Lost Souls. Marina Abramović, 1997b, 33'20". Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-Abramović/lost-souls/7694#>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

_____. Nude with skeleton. Marina Abramović, 2005, 15'46". Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/nude-with-skeleton/9280>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

_____. Spirit House. Marina Abramović, 1997c. Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-Abramović/spirit-house/7808#>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

LIPS of Thomas (7 Easy Pieces). 2005. Disponível em: <<http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

LOST Souls. 1997. Disponível em: <<http://www.homeportfolio.com/catalog/Product.jhtml?prodId=52078>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

LUMINOSITY. 1997. Disponível em: <<http://gg-art.com/news/photoshow/4200111.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

MAI: A Lab of New Ideas. 2013. Disponível em: <vimeo.com/71102457>. Acesso em: 22 Jan. 2015.

MAI. 2015. Disponível em: <<http://www.immaterial.org/about-mai/>>. Acesso em: 22 Jan. 2015.

MAI. Cleaning the house realizado de 1 a 11 de maio de 2014 no Centre d'Art Contemporain Genève. 2014a. Disponível em: <<http://www.mai-hudson.org/calendar/2014/5/2/counting-the-rice>>. Acesso em: 22 Jan. 2015.

_____. Cleaning the house realizado de 1 a 11 de maio de 2014 no Centre d'Art Contemporain Genève. Facebook, 2014b. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MAIhudson?fref=ts>>. Acesso em: 22 Jan. 2015.

MAI. Digital MAI, by Pippin Barr. 2014c. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MAIhudson/photos/a.137017063145347.1073741827.137016409812079/193567687490284/?type=3&theater>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

MANGOLTE, Babette. How to Explain Pictures to a Dead Hare (7 Easy Pieces). 2005. Disponível em: <<https://vaultreview.wordpress.com/2013/10/12/marina-abramovic-re-appropriating-the-masculine-in-seven-easy-pieces-written-by-allen-ley/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

MARANZANO, A. Virgin Warrior/Warrior Virgin, 2004. Disponível em: <<http://ensembles.mhka.be/items/12698/assets/27654>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

MARINA Abramopug. 2014. Disponível em: <<http://marinaabramopug.tumblr.com/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

MARINA Abramović: 512 Hours, 2014. Disponível em: <<http://www.hungertv.com/feature/top-ten-exhibitions-2014/>>. Acesso em: 21 ju. 2016.

MARINA Abramović: 7 Easy Pieces. Director: Babette Mangolte. San Francisco: Microcinema International DVD, 2007 (93 min.).

MARINA Abramović: Balkan Erotic Epic. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5OM5SfUIN6Q&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D5OM5SfUIN6Q&has_verified=1>. Acesso em: 17 fev. 2016.

MARINA Abramovic Describes the MAI Prototype. 2013. Disponível em: <vimeo.com/711165004>. Acesso em: 17 fev. 2016.

MARINA Abramović e Ulay - MoMA 2010. [Arquivo de vídeo], dez., 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0ljCp4>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

MARINA Abramović é processada por ex-namorado e colaborador, Ulay. **Folha de S. Paulo**, 11 nov. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1705158-marina-abramovic-e-processada-por-ex-namorado-e-colaborador-ulyay.shtml>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE. Facebook, linha do tempo. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MAIhudson?fref=ts>>. Acesso em: 4 maio 2014.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE. The House with the Ocean View, 2002. Disponível em: <2013a. Disponível em: <<https://vimeo.com/72468884>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

MARINA Abramovic Institute Kickstarter Video. 2013. Disponível em: <vimeo.com/71115439>. Acesso em: 13 jun. 2016.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE (MAI). 2010. Disponível em: < <http://www.mai-hudson.org/>>. Acesso em: 8 maio 2014.

MARINA ABRAMOVIC INSTITUTE. Marina Abramović on The House With the Ocean View (2002). 2013a. Disponível em: <<https://vimeo.com/72468884>>. Acesso em: 01 maio 2016.

MARINA ABRAMOVIC INSTITUTE. The Abramović Method practiced by Lady Gaga. 2013b. Disponível em: <<http://vimeo.com/71919803>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

Marina Abramovic: Early Years. 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/72379601>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramovic on MAI and Education. 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/71824741>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

MARINA Abramovic on MAI and Intergenerational Collaboration. 2013. Disponível em: <<vimeo.com/71825061>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramovic on Long Durational Work. 2013. Disponível em: <<vimeo.com/71165001>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramovic on Rhythm 0 (1974). 2013. Disponível em: <<vimeo.com/71952791>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramovic on The Role of Fashion in Her Life. 2013. Disponível em: <<vimeo.com/72292661>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramovic on Unconditional Sharing of Knowledge. 2013. Disponível em: <<vimeo.com/71490705>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramovic on The Artist Is Present (2010). 2013. Disponível em: <<vimeo.com/72711715>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramovic Raises a Baby Kangaroo. 2013. Disponível em: <<vimeo.com/71505176>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MARINA Abramović: The Artist is Present. Akers, Matthew (Director). Dupre, J., Chermayeff, M. (Producer). [DVD]. Chicago: HBO Documentary Films, 2012. 1 DVD (106 min).

MARINA Abramović video diaries. Marina at Midnight: Serpentine Galleries. 2014. Conteúdo em texto, imagens e audiovisual. 2014. Disponível em: <<http://www.mai-hudson.org/content/512-hours-diaries>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

MARINA at Midnight: Serpentine Galleries. 2014. Disponível em: <<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-midnight-serpentine-diaries>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

MARINA Explains the Importance of the Slow Motion Walk in the Institute. Disponível em: <vimeo.com/71658871>. Acesso em: 30 jul. 2015.

MARINA on the Water Drinking Reward. 2013. Disponível em: <vimeo.com/71609135>. Acesso em: 30 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. Marina Abramović fala à Folha sobre trabalhos com Jay Z e Lady Gaga. **Folha de S. Paulo**, 20 jan. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1399885-fui-criticada-ate-a-morte-diz-marina-Abramovic.shtml>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

MEASURING the Magic of Mutual Gaze © Garage Moscow. 2014. Disponível em: <vimeo.com/70837882>. Acesso em: 30 jul. 2015.

MEDEIROS, M. Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora das Pós-graduação e Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO, Christine et al. **Trilhas do desejo: arte visual brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

Método Abramovic em "Terra Comunal". 2015. Disponível em: <<http://www.guiadasemana.com.br/artes-e-teatro/noticia/saiba-o-que-esperar-da-exposicao-terra-comunal-da-artista-servia-marina-abramovic>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

MOMA, 2007. Marina Abramović, Charles Atlas, SSS, 1989. Disponível em: <www.moma.org/collection/works/88933?locale=en>. Acesso em: 13 jun. 2016.

MOMAMULTIMEDIA. Genital Panic, 1969. 2010. Disponível em: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/207/2098>>. Acesso em 16 jun. 2014.

MONTEIRO, Silvana Drumond. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. **DataGramZero**, Revista de Ciência da Informação, v.8 n.3, jun. 2007. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/_repositorio/2010/01/pdf_31a590c998_0007547.pdf>. Acesso em: 11 set. 2014.

MUSÉE Magazine. no. 7, energy. (2013). Disponível em: <<http://museemagazine.com/art-2/features/musee-magazine-no-7-vol-1-energy/>>. Acesso em: 03 dez. 2014.

NAUMAN, Bruce. *Body Pressure*, 1974. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/artists/n/N001/N001A_text.html>. Acesso em: 08 abr. 2016.

NIGHTSEA Crossing, (Documenta 7 Kassel, 7 dias). 1982. Disponível em: <<http://pomeranz-collection.com/?q=node/39#flou>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

NIGHTSEA Crossing, 1981. *Nightsea Crossing - Gold Found by the Artist*, 1981. Disponível em: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1981.5.a-p/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

NIGHTSEA Crossing, 1986. *Nightsea Crossing (New Museum New York, 2 dias)*, 1986. Disponível em: <<http://pomeranz-collection.com/?q=node/39#flou>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

OBSERVER. Marina Abramović graces the cover of Serbia's Elle. Dez. 2012. Disponível em: <<http://observer.com/2010/12/marina-Abramović-graces-the-cover-of-serbias-iellei/>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Do sensível ao inteligível**: duas décadas de construção do sentido. São Paulo: OJM Casa editorial, CPS Editora, Estação das Letras e Cores, 2014a.

_____. (Ed.). **As interações Sensíveis**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

_____. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

_____. **Fala Gestual**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Interação e sentido nas práticas de vida. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII., 2014, Belém. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Práticas Interacionais e Linguagens na Comunicação. **Anais...** Belém: Universidade Federal do Pará, 2014b. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT14_PRATICAS_INTERACIONAIS_E_LINGUAGENS_NA_COMUNICACAO/acdeoliveirafinalsemio_tica_das_pra_ticas_2259.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2016.

_____. Estesia e experiência do sentido. In: **CASA**. Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol.8 n.2, dez. 2010. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376/3099>>. Acesso em: 02 nov. 2013.

_____. A interação na arte contemporânea. **Galáxia**, 4: revista de programa de pós-Graduação em comunicação em Semiótica: EDUC, 2002a, p. 34-35. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1290>>. Acesso em: 5 set. 2013.

_____; TEIXERA, Lúcia (Org.). **Linguagens na Comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OYSTER. Marina Abramović Does Faux Pharmacy Commercials. 2014. Disponível em: <<http://www.oystermag.com/marina-abramovi-does-faux-pharmacy-commercials>>. Acesso em: 23 ago. 2016

PAPADOPOULOU, Barbara. The Warrior and the Virgin. **Eleftherotypia**, set. 2005, Art Supplement "7". Disponível em: <<http://www.barbara-papadopoulou.net/site/keller/text-2/>>. Acesso em: 01 abr. 2016.

PARRET, Herman. Loeil qui caresse: Pygmalion et lexperience esthetique. In: VAN DAMME, Claire, VAN ROSSEN, Patrick, VAN EECKHAUT, Marijke (Ed.). **Touch me, don't touch me**: de toets als interface in de hedendaagse kunst. Gent: Academia Press, 2007. Disponível em: <http://hermanparret.be/media/recent-articles/4_Loeil-qui-caresse-Pygmalion-et-lexperience-esthetique.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2016.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2014.

PICASSO Baby: a performance art film. Jay-Z. Romanek, Mark (Diretor). Arquivo de vídeo. 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/80930630>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

POINT of Contact, 1980. Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/141089400797608959/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

RELATION in Movement, 1977. 2015. Disponível em: <<http://m-abramovic.tumblr.com/post/122103918278/relation-in-movement-marinaulay-1977-paris>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

RELATION in Time. 1977. Disponível em: <<http://pomeranz-collection.com/?q=node/39>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

REST Energy. 1980. Disponível em: <<http://pomeranz-collection.com/?q=node/39#flou>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

REZENDE, Antônio M. de; BIANCHET, Sandra B. **Dicionário do latim essencial**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

RICHARDS, Mary. **Marina Abramović**. Routledge Performance Practitioners. London: New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2010.

SERPENTINE Galleries, Marina Abramović: 512 Hours. 2014. Disponível em: <<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-Abramović-512-hours>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

SEX and the city. Carrie Meets The Russian! (Aleksandr Petrovsky). Dez. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5JvdsNpkMcU>>. Acesso em: 04 de jan. de 2015.

SHOES for Departure. 1990. Disponível em: <<http://www.rest-in-space.net/basis/abramovic.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

SIEGEL, Miranda. Water Definitely Not Included. Mai., 2010. Disponível em: <<http://nymag.com/arts/art/features/66163/>>. Acesso em: 24 ago. 2016

SIGNIFICADOS. [ca. 2014]. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/meme/>>. Acesso em: 23 ago. 2016

SILVA, Ignácio Assis (Org.). **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

S MODA Magazine. Capa. Março 2012 - Marina Abramović, Anouck Lepere, Marina Perez e Russian Red. 2012. Disponível em: <<http://www.bloginvoga.com/2012/04/01/s-moda-magazine-capas-marco-2012-marina-Abramović-anouck-lepere-marina-perez-e-russian-red/>>. Acesso em: 01 de dez. 2013.

SOLWAY, Diane. Jay-Z Was Present: Inspired by Marina Abramović, the rapper turned “Picasso Baby” into performance art. 2013. Disponível em: <<http://www.wmagazine.com/culture/2013/07/jay-z-picasso-baby-photos/>>. Acesso em: 7 maio 2014.

SOUND Environment White. 1972. Disponível em: <<http://ex-chamber-memo5.seesaa.net/article/406741115.html>>. Acesso em: 7 maio 2014.

SPECTOR, Nancy. Cleaning the Mirror #1. 2016. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4374>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

STANSFIELD, Ted. Marina Abramović is co-art directing Givenchy’s next show. Dazed, 2015. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/25284/1/marina-abramovi-is-co-art-directing-givenchys-next-show/>>. Acesso em: 03 ago. 2016.

SUNDANCE TV. James Franco Covered in Gold (Iconoclasts - Episode 1, Season 6) (Clip 1). Out. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y4vRPXvmlic>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

TALKING About Similarity, 1976. 2016. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic-uly/past-auction-results>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

TERRA Comunal. Marina Abramovic + MAI. 2015a. Disponível em: <<http://terracomunal.tumblr.com/>>. Acesso em: 23 ago. 2016

TERRA Comunal – Marina Abramović + MAI. 2015b. Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/terra-comunal/terra-comunal>>. Acesso em 12 abr. 2015.

THE ARTIST Is Present. 2010. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/images/marina-abramovic/the-artist-is-present-2010>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

THE COMPATIBILITY Racer. 2013. Disponível em: <vimeo.com/71165002>. Acesso em: 21 jul. 2016.

THE CONDITIONING, first action of Self-Portrait(s) (7 Easy Pieces). 2005. Disponível em: <<http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/22/documenting-the-performance-art-of-marina-abramovi-in-pictures/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

THE CREATORS PROJECT. The Space In Between: Marina Abramović in Brazil (Trailer). 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qor1zzj-WtA>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

THE HERO. 2001. Disponível em: <<https://vk.com/wall-58464832?offset=500>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

THE ONION. 1995. ArtSlant. Disponível em: <<http://www.artslant.com/par/articles/show/4717>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

THE SHOCKING Marina Abramovich - BBC Newsnight. 06 jun. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZSz-ZhJDKuU>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

THE SPACE. Marina at midnight. 2014. Disponível em: <<https://www.thespace.org/artwork/marina-midnight>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

THESPICEOFLIFE. Marina Abramovic and Ulay - The Lovers (The Great Wall: Lovers at the Brink). 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zaso0j9x098>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

THE TREE. 1971. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/birds-singing-in-the-tree-NWeQdAuflxQVMYrzqTrvQ2>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

THE WORLD is My Country: The Sex Life of Flowers. 1982. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-world-is-my-country/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

THREE. 1978. Disponível em: <<http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/three-1978>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

TIME. The 100 most influential people. 2014. Disponível em: <<http://time.com/time100-2014/>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

TRANSITORY Objects, 2015. Detalhe da instalação de objetos transitórios no MONA. Disponível em: <<http://johnmcdonald.net.au/2015/marina-abramovic-private-archaeology/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

TRANSMISSIVE Episodes. 2009. Disponível em: <http://zoomcitta.blogspot.com.br/2009_07_01_archive.html>. Acesso em: 24 ago. 2016

TRIVINHO, Eugênio. **Glocal**: Visibilidade mediática, imaginário bunker e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2012.

UBU. Word of Mouth. 1980. Marina Abramović and Ulay. Disponível em: <https://ubusound.memoryoftheworld.org/Sackner-Archive-Audio/Lectures/Word-of-Mouth/Vision-4_Marina-Abramovic-Ulay_Word-Of-Mouth_03.mp3>. Acesso em: 23 mar. 2016.

ULAY & Abramović "AAA AAA" [1978]. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iAlfLnQ26JY>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

VERSACE Fall '99 x Marina Abramović "Imponderabilia". Bebeautifulla. Fev. 2016. Disponível em: <<http://bebeautifulla.tumblr.com/post/140111003196/phlemuns-versace-fall-99-x-marina-abramovi%C4%87>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

VIDEO Portrait Gallery. Terra Comunal – Marina Abramović + MAI. 2015. *Freeing the Voice*, 1975. Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/en/marina-abramovic/video-portrait-gallery>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

VIMAGAZINO Magazine. [Greece]. Marina Abramović. Fev. 2016. Disponível em: <<http://www.famousfix.com/topic/vimagazino-magazine-greece-7-february-2016>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

V Magazine. Marina Abramović & Tyson Ballou for V Magazine. 2010. Disponível em: <<http://www.designscene.net/2010/09/marina-Abramovic-tyson-ballou-for-v.html>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

VOGUE Italia. James Franco & Marina Abramović. 2013. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/uomo-vogue/cover-story/2013/09/cover-james-franco-e-marina-Abramović>>. Acesso em: 29 set. 2013.

VOGUE Ukraine . Crystal Renn and Marina Abramović for Vogue Ukraine august 2014. 2014. Disponível em: <http://theimpression.com/campaigns/view/crystal-renn-and-marina-Abramović-for-vogue-ukraine-august-2014#.VMV4B_54omM>. Acesso em: 27 ago. 2014.

WATANABE, Shinya. Marina Abramović “Seven Easy Pieces” at the Guggenheim Museum Looking for Others Whom You’ve Never Seen. 2005. Disponível em: <<http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein**. Köln: Benedikt Tashen, 1995.

WESTCOTT, James. **When Marina Abramović Dies: A Biography**. Cambridge: London: The MIT Press, 2010.

WILSON, Robert. The Life and Death of Marina Abramović. 2011. Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/life-and-death-of-marina-Abramović/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

WINTER, Caroline. The World’s Most Famous Performance Artist Needs to Make Real Money: Marina Abramovic’s bizarre struggle to turn her art into an institution, a legacy, and decent money. **Bloomberg Businessweek**, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-02-27/marina-abramovic-tries-to-monetize-performance-art>>. Acesso em: 24 ago. 2016

ZANINI, Walter. **A Atualidade de Fluxus**. In: *ARS - Revista do departamento de Artes Plásticas ECA/USP*. v. 2, n. 3. São Paulo: USP, 2004.

ZANKI, Josip. De/constructing Balkan Masculinities: Local Tradition and Gender Representation in Video Installation Art in the Region. In: KOSMALA, Katarzyna (Ed.). **Sexing the border: gender, at and new media in Central and Eastern Europe**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADDLEY, Esther, CHARNEY, Noah. Marina Abramović sued by former lover and collaborator Ulay. **The guardian**, 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/11/marina-Abramović-sued-by-former-lover-and-collaborator-ulya>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

AGRA, Lucio. Performance e documento, ou o que chamamos por esses nomes?. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/41937/28264>>. Acesso em: 05 set. 2015.

ART. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4J75bEjp_f0>. Acesso em: 08 maio 2014.

ART is present (ita sub).mpg. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=e_pHXPU72So>. Acesso em: 8 maio 2014.

ART21. Marina Abramović: Embracing Fashion. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xjDzQ_86wIw>. Acesso em: 07 maio 2014.

AVANESSIAN, Armen; SKREBOWSKI, Luke (Ed.). **Aesthetics and Contemporary Art**. Berlin: Sternberg Press, 2011.

BÁRTOLO, José. **Corpo e Sentido: Estudos Intersemióticos**. Corvilhã: Labcom, 2007. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110824-bartolo_jose_corpo_e_sentido.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2013.

BASTIDE, Françoise. Le traitement de la matière: Opérations élémentaires. **Actes Sémiotiques** - Documents XX, 89. Paris: Groupe de Recherches sémio-linguistiques (R.R.L. 7 de l'Institut National de la Langue Française): École des Hautes Études en Sciences Sociales/Centre National de La Recherche Scientifique, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Trad. Jean Torrent. Paris: Gallimard, 2001.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BOMB Magazine. Marina Abramovic by Laurie Anderson. Ago, 2003. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/2561/marina-abramovi>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottamann. São Paulo: Martins, 2009.

BRADLEY, Laura. One day in life of Robert Wilson's The Life and Death of Marina Abramović. 2010. Disponível em: <http://www.anothermag.com/current/view/680/Marina_Abramovi%C4%87>. Acesso em: 11 out. 2013.

BRAWNER, Lydia. The Artist is Present: performing the icon. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, Vol. 23, No. 2, 2013. p. 212–225. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/0740770X.2013.815522>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

BROCKES, Emma. Performance artist Marina Abramović: "I was ready to die". **The guardian**, 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-Abramović-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>>. Acesso em: 12 maio 2014.

BUENO, Alexandre Marcelo; FERNANDES, Glauco Ortega; SILVA, Maria Rita Arêdes da. Reflexões sobre o conceito de "união" na teoria semiótica francesa. **Estudos Semióticos**, vol. 6, n. 2, nov. 2010, p. 22 –29. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_ambueno.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2016.

BUSWELL JR., Robert E.; LOPEZ JR., Donald S.. (Ed.). **The Princeton dictionary of Buddhism**. New Jersey, Okfordshire: Princeton University Press, 2014.

CAFOLLA, ANNA. Marina Abramovic explains her choice to have three abortions. Dazed. 2016. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32224/1/marina-abramovic-explains-her-choice-to-have-three-abortions>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

CALVINO, Italo. **Palomar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANAL Entrevista Marina Abramović. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZQguiR0etKU>>. Acesso em: 08 maio 2014.

CARACCILO, Frankie. Marina Ambramović Pens a Letter to Riccardo Tisci Describing the Givenchy NYFW Show She Directed on 9/11. **Complex**. Set. 2015. Disponível em: <<http://www.complex.com/style/2015/09/marina-abramovic-note-givenchy-nyfw-2015>>. Acesso em: 03 ago. 2016.

CHARNEY, Noah. Ulay v Marina: how art's power couple went to war. **The Guardian**, 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/11/marina-Abramović-ulya-performance-art-sued-lawsuit>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

CHEN, Luciana. **O desenho estampado das interações: gravador e curador/mostra e público**, 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Ação Educativa no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado**: 1999-2001, 2002. Trabalho de Conclusão do Curso (Especialização em Museologia) CEMMAE-USP – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

DICKINSON, Bob. Marina Abramović Presents.... **Art monthly**, set. 2009. Disponível em: <<https://www.questia.com/magazine/1G1-207781634/marina-Abramović-presents>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

DISCINI, Norma. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.

EVERYONE wants to be Marina Abramović. **Interview**, 2010. Disponível em: <<http://www.interviewmagazine.com/fashion/performance-art-fashion#page2>>. Acesso em: 22 out. 2013.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FACEBOOK. Marina Abramović. [entre 2013 e 2016]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Marina-Abramović/300806525911?fref=ts>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

FECHINE, Yvana; VALE NETO, João Pereira. Regimes de Interação em Práticas Comunicativas: Experiência de intervenção em um espaço popular em Recife (PE). ENCONTRO DA COMPÓS, XIX, 2010. **Anais...** Rio de Janeiro, PUC, 2010. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt4_yvana_fechine_joao_netto.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2016.

FERNIE, Eric (Org.). **Art History and Its Methods: A Critical Antology**. London: New York: Phaidon Press Limited, 1995.

FESTIVAL D'Avignon. The Biography Remix. 2005. Disponível em: <<http://www.festival-avignon.com/en/shows/2005/the-biography-remix>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo, Ática, 1996.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

FLOCH, Jean-Marie. **Une lecture de Tintin au Tibet**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

_____. **Identités visuelles**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

_____. Imagens, signos, figuras. A abordagem semiótica da imagem. In: **Cruzeiro Semiótico**, n.3. Porto, 1985.

_____. **Sémiotique, marketing et communication**: Sous les signes, les stratégies. Paris: PUF, 1990.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
FWM. Marina Abramović. 2011. Disponível em:
<<http://www.fabricworkshopandmuseum.org/Artists/ArtistDetail.aspx?ArtistId=7596125a-3cad-4b13-8b1b-bb6631b81b40>>. Acesso em 23 mar. 2016.

GALÁXIA: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura/Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. n. 8, out. 2004. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2004.

_____. n. 9, jun. 2005. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2005.

GIRARDIN, Catherine. The Reperformance of 1970s Performance Art: Marina Abramović's "Reperformance Project" and Representation through Art History. Disponível em: <<http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=443826>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. Shades of the immaterial: Different approaches to the 'non-object'. Disponível em: <<http://interartive.org/2012/02/shades-of-the-immaterial/>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Testemunhos**. Ed. Ana Claudia de Oliveira et Alii.. São Paulo: PUC-SP: USP, 1994.

_____. La soupe au pistou ou la reconstruction d'un objet de valeur. **Actes Sémiotiques**-Documents 5, 1983.

_____. **Du sens II**. Paris: Seuil, 1976b.

_____. (Org.). **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: 1975.

_____. L'Enonciation: une posture épistemologique. Trad. Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz. **Significação** – Revista Brasileira de Semiótica, no. 1. Ribeirão Preto: Centro de Estudos Semióticos, 1974.

_____. **Du sens I**. Paris: Seuil, 1970.

GREIMAS, A.J. ; COURTÉS, J. **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Tomo 2. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, A. J., KRISTEVA, J., BREMOND, CL., et Alii. **Práticas e linguagens gestuais**. Libos: Editorial Veja, 1979.

GREINER, Christine. (2005). **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume.

GROSENICK, Uta (Ed.). **Women Artists in the 20th and 21st Century**. Cologne: Taschen, 2001.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HAMMAD, Manar. Expressão espacial da enunciação. **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**, 4. São Paulo: CPS, 2005

HAVE you got what it takes to follow the Abramović method? Mae Ryan. Vídeo. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2014/may/12/marina-abramovic-method-video>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

HEIN, George. **Learning in the Museum**. London: New York: Routledge, 1998.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2004.

ILLY, Marina at Midnight: Serpentine Galleries. 2014. Disponível em: <http://www.illy.com/wps/wcm/connect/it/landing_pages/Abramovich-illy>. Acesso em: 30 jul. 2015.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2004. CD-ROM.

INTERVIEW: Marina Abramović. Disponível em: <<http://www.oystermag.com/interview-marina-Abramović>>. Acesso em 01 nov. 2013.

IVERSON, Kirsten Dianne. **The Meaning of the Touch: Early Relation Work of Marina Abramović and Ulay**. 2008. Thesis of Master of Arts - Stony Brook University, New York, 2008. Disponível em: <<http://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/47691/000000486.sbu.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

JAMES Franco Interviews Artist Marina Abramović. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Eugnrk8Nfi0>>. Acesso em: 08 maio 2014.

KAUFMAN, Gil. Lady Gaga Is Marina Abramović's "inspiration". Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/1712072/lady-gaga-marina-Abramović/>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

KELLEY, Jeff. Childsplay: The art of Allan Kaprow. Disponível em: <<http://www.ucpress.edu/content/pages/9942/9942.ch05.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

KEANE, T. **Figurativité et perception**. Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges: Pulim, 1991.

KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (Org.). **Theory in contemporary art since 1985**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

LANDOWSKI, Eric. Une sémiotique à refaire?. **Galaxia**, São Paulo, Online, n. 26, dez. 2013 p. 10-33. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16837/13012>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

_____. (Documentos de Estudo do Centro de Pesquisa Sociossemióticas, 3. São Paulo: Edições CPS, 2005b.

_____. (Ed.). **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**, 9. São Paulo: CPS, 2003.

LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A.C. de; DORRA, R. (Ed.). **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo-Puebla: EDUC-UAP, 1999.

LANDOWSKI, E.; FIORIN, José Luiz (Ed.). **O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica**. São Paulo: EDUC, 1997.

LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A.C. de (Ed.). **Do inteligível ao sensível**. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995.

LASANE, Andrew. We tumblforya: Stop Abramović. Disponível em: <<http://www.complex.com/style/2013/10/we-tumblforya-stop-marina-Abramović>>. Acesso em: 30 out. 2013.

LÓPEZ, Desiderio Blanco. En busca de la experiencia perdida. **Contratexto**, n. 22, 2014, pp. 93-107. Universidad de Lima. Disponível em: <<http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/05-22.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

LUMINATO 2013: Marina Abramović, Willem Dafoe, Rufus Wainwright and a giant claw arcade game at opening night. Jun. 2013. Disponível em: <<http://www.fashionmagazine.com/scene/2013/06/19/luminato-2013-opening-night/>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

MARINA Abramović and the Institute - A film by Derek Peck. 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_Sq2tK8QO7o>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović at the Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculp. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Abk44swuaro>>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović: embracing fashion | ART21"Exclusive". Forster, Ian (Produtor). [ART21]. Mai. 2012. [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjDzQ_86wIw>. Acesso em: 16 set. 2013.

MARINA Abramović Institute. facebook. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MAIhudson>>. Acesso em: 08 maio 2014.

_____. Mar. 2013. Disponível em: <<https://twitter.com/hudsonmai>>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović interview at the Lisson Gallery. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=i-nAllcs6yo>>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović Meet Ulay. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_CMoHGondU8>. Acesso em: 01 maio 2014

MARINA Abramović on Belgrade culture and her roots. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IRfK21ZE4FA>>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović saved Lady Gaga from weed. Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.oystermag.com/marina-Abramović-saved-lady-gaga-from-weed>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

MARINA Abramović: Silent Party in Berlin. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=svKimqZ8-qs>>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović: the Abramović Method: conferenza stampa al PAC di Milano. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4smjvFZiJYM>>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović: The Abramović Method, my body, my performance, my testament Exclusive interview. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gyq-OuPBTMI>>. Acesso em: 08 maio 2014.

MARINA Abramović: The Artist is Present. Diretor: Matthew Akers. Produtor: J. Dupre; M. Chermayeff. [DVD]. Chicago: HBO Documentary Films, 2012. 1 DVD (106 min). Disponível em: <<https://itunes.apple.com/us/movie/marina-abramovic-artist-is/id646561465>>. Acesso em: 23 ago. 2016

MARINA Abramović: The Artist Is Present / Institute For Long Duration Performance. MARINA Abramović with Klaus Biesenbach and Marco Anelli. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JdSs6KEH1OA>>. Acesso em: 07 maio 2014.

MARINA Abramović: the high priestess of performance art talks Givenchy, Opera and her upcoming Luminato showcase. 2013. Disponível em: <<http://www.fashionmagazine.com/scene/2013/06/13/marina-Abramović/>>. Acesso em: 13 out. 2013.

MARTINEZ, Elisa de Souza. **Textualização Antropofágica**: a curadoria do espaço museológico da XXIV Bienal de São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

MARTYNIUK, Valdenise Leziér. Desdobramentos da aspectualização nos regimes de sentido e sua articulação na estratégia de comunicação publicitária. Trabalho de conclusão de semestre para disciplina Seminário Semiótica Discursiva. Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MOMA. Marina Abramović: the artist is present. 2010. Disponível em: <http://moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina_exhibition.html>. Acesso em: 22 ago. 2016.

MONTES, Maria Lúcia (Ed.). **Acervo permanente e novas doações**. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.

MORPHÉ: Revista del Area de Ciencias del Lenguaje, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla, n. 11/12. Puebla: 1994/1995.

NEXOS: Revista de Estudos de Comunicação e Educação/ N469 Universidade Anhembi Morumbi, Ano II, no. 3. São Paulo: Terra, 1998.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**, 8. São Paulo: CPS, 2002b.

_____. **Vitrinas**: acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: EDUC, 1997.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; MARRONI, Fabiane Villela (Ed.). **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**, 7. São Paulo: CPS, 2001.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia (Org.). **Corpo e Moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; FECHINE, Yvana (Ed.). **Visualidade, urbanidade e intertextualidade**. São Paulo: Hacker Editores; Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC- SP: COS - USP - CNRS), 1998.

ON SET with Marina Abramović video. Fev. 2011. Disponível em: <[http://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/videos/a859/on-set-with-marina-Abramović-video-1413975536001//](http://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/videos/a859/on-set-with-marina-Abramović-video-1413975536001//>)>. Acesso em: 03 dez. 2014.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

_____. **Acasos e criação artística**. São Paulo: Campus, 1990.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PIJNAPPEL, Johan (Ed.). **Marina Abramović: cleaning the house**. London: Academy Editions, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

POPOVIĆ, Branko. **Dal teatro alla performance e ritorno: La svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art**. Tese de doutorado apresentada no Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, 2012. Disponível em: <http://amsdottorato.unibo.it/4920/1/popovic_branko_tesi_finale.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2016.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

_____. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, dez 2008, p. 1-32. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2016.

SAUERS, Jenna. Marina Abramović is on another fashion cover. Disponível em: <<http://jezebel.com/5835514/marina-abramovi-is-on-another-fashion-cover>>. Acesso em: 01 de dez. 2013.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Trad. Eloá Jaconina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHARPE, Jamie. Marina Abramovic Wants the Rap Community to Google ‘Performance Art’. **Vulture**, jul. 2013. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2013/07/marina-abramovic-jay-z-performance-art.html>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

SHITAO. **Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère**. Trad. Pierre Ryckmans. Paris: Hermann, 1984.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media**. Porto, 2006. Disponível em: <<http://bocc.unisinos.br/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-teoria-pesquisa-comunicacao-media.pdf>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

STALLABRASS, Julian. **Contemporary Art: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

THE 100 most influential people. James Franco. Marina Abramovic. **Time**, abr., 2014. <http://time.com/70823/> Acesso em: 23 ago. 2016

THÜRLEMANN, Felix. **Trois peintures de Paul Klee** - essai d'analyse sémiotique. Tese de doutorado. Paris: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1979.

TIMESTalks: Marina Abramović - Interview pt. 1. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZcWSeXQ3khM>>. Acesso em: 08 maio 2014.

_____. Interview pt. 2. Marina Abramović - Interview pt. 2. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7NzGy39Nsu>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

_____. Interview pt. 3. Marina Abramović - Interview pt. 3. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QWBU4OWExml>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

_____. Interview pt. 4. Marina Abramović - Interview pt. 4. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=S2cJgLvRnw>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

_____. Interview pt. 5. Marina Abramović - Interview pt. 5. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qk3Gf51dYbl>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

_____. Interview pt. 6. Marina Abramović - Interview pt. 6. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gVcoJA5V2cQ>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

_____. Interview pt. 7. Marina Abramović - Interview pt. 7. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=U8o8fXo4ysM>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

_____. Interview pt. 8. Marina Abramović - Interview pt. 8. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Wzh9DikPrn8>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

TOMIC, Milena. **Rituals and repetitions: the displacement of context in Marina Abramović's Seven Easy Pieces**, 2008. Thesis for Master of Arts - The University of British Columbia, Vancouver, 2008. Disponível em: <https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/2489/ubc_2008_fall_tomic_milena.pdf?sequence=1>. Acesso em: 9 nov. 2013.

TRIVINHO, Eugênio. **A Dromocracia Cibercultural: lógica da vida humana na civilização mediática avançada**. São Paulo: Paulus, 2007.

TSJENG, Zing. Watch Marina Abramovic's short film for Adidas. **Dazed**, 2014. Disponível em: <www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20788/1/watch-marina-abramovic-short-film-for-adidas>. Acesso em: 13 jun. 2016.

UBU. *Ubuweb*: Sound. 1980. Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/vision.html>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

VARTARIAN, Hrag. The Artist Is Present game creator talks Marina mania video games & the rules. Set. 2011. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/35808/pippin-barr-interview/>>. Acesso em: 01 de dez. 2013.

VISCO, Gerry. Marina Abramović: immaterial Girl. 2014. Disponível em: <<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2014/10/marina-abramovic-new-performance-art/>>. Acesso em: 29 out. 2013

WOLF, Tom. **Le Mot peint**. Trad. Léo Lack. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

ZHANG, Michael. Sitting, staring enad crying with Marina Abramović at MoMA. Disponível em: <<http://petapixel.com/2010/04/23/sitting-staring-and-crying-with-marina-abramovic-at-moma/>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich (Trad.). São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Metamorfosis de la mirada**. Museo y semiótica. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

ANEXO

Transcrição traduzida do texto verbal em inglês de *Marina at Midnight: Serpentine Diaries* (2014) acompanhada de apontamentos de sua gestualidade e sonoridade.

Fontes:

www.mai-hudson.org/content/512-hours-diaries

www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-midnight-serpentine-diaries

www.thespace.org/artwork/view/marinaatmidnight

www.illy.com/wps/wcm/connect/en/landing_pages/Abramovič-illy

A figura de Marina Abramović aparece sempre centralizada no vídeo, com cabelos divididos ao meio ou do lado e presos para trás. As datas são acompanhadas do tempo de registro, sendo a indumentária apontada a cada dia.

11/06 2' 18"	Camisa branca fechada até a gola com camisa preta por cima.
<p>Hoje é o primeiro dia de 512 Hours. Eu estava tão preocupada com para onde eu iria e como o público iria reagir e como iriam reagir em diferentes espaços. Mas de alguma forma, desde o início as coisas andaram realmente bem. Tudo se tornou tão espontâneo. Todas as decisões, como começar, como desenvolver a obra, quando introduzimos as cadeiras, como usamos a plataforma no meio do espaço e então, algo espontâneo surgiu. E para mim, principalmente, para dizer às pessoas. Eu dizia a elas para fecharem seus olhos, falava para respirarem lentamente e dizia a elas que com os olhos fechados elas poderiam ver mais, elas poderiam sentir mais, poderiam sentir [sentidos] mais e poderiam ouvir mais. Eu lhes dizia para irem ao espaço tranquilo delas mesmas, para sentir a energia dos outros, sentir suas próprias energias e a minha energia. Peço a elas apenas para irem para diferentes salas e ficaram lá sem se mexerem. E elas fecham seus olhos e apenas sentem o ambiente. E as pessoas têm feito isso por longo período de tempo. Há algumas que ficam o dia todo. Elas chegaram 10h esta manhã e ficaram até as 6. O ritual de abertura e fechamento é muito importante, porque você sente a conexão com as pessoas, você lhes dá boas vindas e lhes dá adeus. Isso é tão humano e tão inacreditavelmente afetivo para mim. Acho que gostariam de continuar deste modo. Ansiosa para ver o que irá acontecer amanhã.</p>	
12/06 1' 30"	Camisa branca fechada até a gola com camisa preta por cima.
<p>Hoje é o segundo dia, o que eu realmente percebi é que esta manhã quando eu abri a porta eles eram estranhos, mas no fim do dia quando eu fechei a porta, eles tinham se tornado amigos. Então vejo pessoas já vindo do dia anterior, já pela manhã e permanecendo grande parte do dia. Então, para mim este tipo de pessoas é realmente importante. Elas criaram um tipo de comunidade no espaço, mas também elas são as detentoras da energia com a qual eu posso trabalhar, pois elas ficam lá, elas conhecem</p>	

<p>as regras e na verdade me ajudam a conduzir os outros. É muito importante, já que há pessoas vindo todo o tempo, constantemente, manter o nível da energia alto. Então às vezes um espaço está com mais energia do que outro e o espaço de transição, no meio, está decaindo. Então, acho que tenho que trabalhar isso e estamos melhorando a cada dia. É um processo incrível e estamos apenas no início.</p>	
<p>13/06 2' 46"</p>	<p>Vestida toda de preto com blusa e casaco/camisa; fala com voz emotiva e expressão facial de choro.</p>
<p>Hoje é sexta, 13 de junho. Começou muito lentamente, pessoas entrando curiosas como sempre e estávamos todos juntos novamente trazendo energia. E é muito importante como estou dando as mãos para estranhos completos, muito delicadamente tocando a pele, os segurando suavemente, para não se intimidarem de cara, realmente ganhar confiança é muito importante. Mas no fim do dia, algo aconteceu que abriu meu coração de uma maneira tão incrível e apenas me fez chorar, chorar, chorar. Eu estava ocupada em outra sala e não vi o que estava acontecendo e eu estava indo para o espaço do meio e eu vi pessoas em um tipo de estranha força magnética. Eles estavam indo para o centro da sala em sentido a esta plataforma, não havia mais espaço. Eles estavam se virando e fazendo círculos e voltando, voltando e num certo ponto, todas as pessoas do espaço foram para o centro e fecharam os olhos com sorriso em seus rostos. E apenas ficaram lá. Foi tão irresistível, tão mágico, tão incrível, tão afetuoso e simples e humano e algo que eu jamais poderia ter imaginado, prever. Eu não queria saber o que meu próximo passo seria durante estes três meses. Essas coisas só podem acontecer com esforço, com ser apenas natural, apenas sendo por si, apenas as pessoas mergulhadas nesta energia fazendo este círculo. E fiquei lá. E isso foi só o incrível potencial do que podemos fazer como energia humana positiva junta. Isto foi, de verdade, para mim, o presente do dia.</p>	
<p>14/06 1' 36"</p>	<p>Vestida com camiseta preta sob camisa branca sob jaqueta/camisa preta; expressão facial de cansaço; quase chora no final do vídeo.</p>
<p>Hoje é sábado, 14 de junho e este é meu quarto dia. Hoje decidimos fazer a contagem de arroz. O exercício é muito simples. Temos uma xícara de arroz misturada com lentilhas pretas. Você tem que separá-las em dois grupos e contar cada um deles. Então isso pode tomar qualquer coisa entre 3, 4, 5, 6 horas. Depende de quão você é sério e se você realmente quer terminar o trabalho. De certa forma, este exercício separa grupos de pessoas que querem contar o arroz e não interagir com o restante e a energia mudou por conta dessa ação. Mas ainda assim, pudemos criar o vórtice da energia no meio do espaço. Era como uma pulsação, como planetas que se juntam e partem e que se juntam e vão embora e para mim hoje, foi difícil manter a energia no mesmo nível ao longo do dia e agora que acabou e estou, realmente, de verdade, muito cansada. Esperando por um novo dia amanhã.</p>	
<p>15/06 3' 8"</p>	<p>Camiseta preta sob camisa branca sob jaqueta/camisa preta; sorriso no final do vídeo.</p>

Então hoje é 15 de junho, domingo e esse é nosso quinto dia. O que eu gostaria de falar sobre é apenas aquele momento quando o visitante entra e ele está dentro do espaço e está muito confuso e não sabe realmente se vai para esquerda ou direita. Ele vê pessoas andando de volta do espelho, vê algumas delas de pé com olhos fechados no centro, sentadas juntos à parede, outras no chão e nesse momento de confusão, de alguma maneira, tento ler em seus rostos quão surpresos, inseguros, preocupados e quão desconfiados estão. E então os deixo esperar por um tempo, apenas olhando em volta nesta confusão. Então eu gosto de me dirigir ao mais desconfiado e geralmente os desconfiados não têm suas mãos livres. Elas estão sempre nos bolsos ou inalcançáveis e eu gosto tanto de suavemente tomá-las e colocá-las entre meus dedos, nos dedos deles. E este momento do toque, acho que é essencial para esta obra, porque nestes poucos segundos você tem que criar um diálogo de energia e também esta sensação de confiança e paz e de que tudo está OK e de que nada terrível irá acontecer com eles e que eles podem relaxar e respirar. A primeira coisa que lhes peço é: por favor, pode confiar em mim? A maioria nem mesmo responde. A próxima coisa é lhes pedir para fecharem seus olhos e se eles fecham os olhos eu sei que a confiança foi estabelecida e então você entra no espaço.

17/06 2' 6"	Camisa branca fechada até a gola sob jaqueta preta com zíper e botões e bolsos laterais no busto, aberta.
----------------	---

Hoje é terça, 17 de junho e dia 6. O que foi mais marcante para mim hoje foi este momento, na verdade, eu não fiz nada. Eu estava apenas sentada na cadeira e tudo estava acontecendo ao meu redor. É algo quando a energia traz algo a mais sem nenhum esforço, sem nenhum plano, não há estratégia, não há estrutura. Apenas cada uma das pessoas desta sala sentiu somente estar lá por tantas diferentes razões. Eu nem mesmo sei. É uma sensação tão forte de união. [Marina suspira] É indescritível. A única maneira é estando naquele lugar, naquele momento e senti-lo. E todos nós nos sentimos unidos. Cada uma das pessoas. Eu acabo por compartilhar beleza. [Marina suspira, expressão facial de choro, olha para baixo] Não tenho palavras para isso. Isso é tudo.

18/06 2' 32"	Camiseta preta sob camisa branca sob jaqueta/camiseta preta; sorriso no final do vídeo.
-----------------	---

Então hoje é 18 de junho, quarta, nosso 7º dia. Gostaria de falar hoje sobre dias bons e adeus. Tornou-se cada vez mais importante, apenas para ter certeza de que eu abriria a porta 10h, nem um min atrasada, nem um min mais cedo. E a fila das pessoas já está formada. E é sempre tão frio pela manhã, suas mãos estão tão geladas e estão de certo modo envergonhadas e não sabem o que esperar do que há dentro. E esses dias bons são tão curtos e rápidos. Então o dia passa e 8h, quando isso acaba, 15 para as 6, estou de pé junto à porta e agora é a hora do adeus. E estas despedidas são tão maravilhosas, as mãos estão tão quentes, eles estão olhando direto para os seus olhos, e eles estão brilhando e eles estão sorrindo e há algo tão quente e afetuoso e do sentir. Pelo toque de suas mãos eu sei como fomos bem naquele dia ou não. Desde que começamos esta

Hoje é 21 de junho e é sábado e é nosso 10º dia. Está ficando cada vez mais claro que a estrutura está se mostrando sozinha. Não precisamos mais ficar pensando o que faremos de manhã, o que vamos usar ou não. De algum modo, tudo está se tornando tão espontâneo. Está ficando cada vez mais claro que o centro do espaço tem que funcionar como um gerador de energia, onde as coisas se encontram e pulsam e então, se separam novamente em outras salas e se juntam pulsantes e se juntam... E então hoje nos limitamos a três atividades simples: andar lento, sentar-se na cadeira com os bloqueadores de som e ficar no meio. É mais difícil para nós pois estamos constantemente emotivos, mas energeticamente é muito melhor. E há tantas pequenas anedotas que gostaria de contar. Veio para mim este homem negro e me disse quando haverá camas novamente aqui e perguntei por que e ele me disse por que as pessoas negras gostam de se deitar. E não respondi porque não sei quando as camas voltarão. Não planejamos nada. Tentamos não fazê-lo. Eu me lembro de meu irmão ter me contado uma vez, se você estiver com vontade de trabalhar, deite-se imediatamente e esta vontade passará. Então talvez fosse isso o caso do negro. Então, os britânicos são tão excêntricos! Acho que o mais incrível foi esse casal jovem de britânicos, o moço e a moça. O moço tinha uma camiseta com abacaxis enormes e uma vez sentados na cadeira percebi a tatuagem do abacaxi do tamanho exato da camiseta. Foi simplesmente fantástico. Vamos ver o que acontecerá a seguir.

22/06 2' 14"	Camisa branca fechada até a gola com camisa preta por cima.
-----------------	---

22 de junho. É nosso 11º dia. É domingo. Então, o que aconteceu hoje foi, basicamente, tantas pessoas estão vindo quase todos os dias e estão ficando cada vez mais tempo e por conta disso, estão repetindo exercícios tantas vezes. E estão vindo a mim e me dizendo suas diferenças e como querem inclui-las em suas vidas. Uma experiência do espaço no meio é cada vez diferente. Uma vez feita, duas vezes [palavra ininteligível]. Mas se você consegue entender somente a energia e o calor e o espaço de outras pessoas de pé ao seu lado, você começa a ver outras coisas, começa a ver como a sua energia está expandindo ou diminuindo. Depende da qualidade da energia recebida. E todas estas coisas são tão difíceis de explicar. A única maneira é experienciando-as. Mas agora decidi fazer grandes grupos de pessoas, porque é tão impossível falar com uma pessoa individualmente. E muitas vezes funciona e outras vezes não. De certo modo, acho que 140, 160 pessoas de uma vez é difícil de lidar. No processo, acho que temos que encontrar o número certo. Mas amanhã é o dia de nossa folga. Vamos pensar nisso. Isso é tudo.

24/06 3' 36"	Camisa branca fechada até a gola com camisa preta por cima; expressão facial tranquila e de satisfação.
-----------------	---

24 de junho, dia 12 e é terça. Como temos segunda de folga, é tão difícil voltar. De certa forma temos que começar revigorados e torna-se cada vez mais pesado e complicado adaptar. De algum modo, a situação é de que é muito perigoso sair desta zona. É mais fácil de lidar se estamos sempre na zona de diferentes pessoas, de diferentes energias.

Hoje gostaria apenas falar sobre alguns momentos que foram importantes para mim. Foi esse cara com deficiência que veio com uma muleta e perguntei o que aconteceu com ele e ele disse: “nada especial, tenho câncer e tenho 3 meses de vida”. E ele estava tão feliz e bem disposto e tão diferente de alguém que iria morrer. Então o convidei para sair e tomar um copo de água no espaço dos armários. Eu queria falar com ele. E ele disse que não queria ir para a terapia, que não queria ir para nenhuma dessas torturas, que ele achava que tinha vivido bem e que agora era hora de partir. E perguntei: “que idade você tem”. Ele disse 54. E o que foi realmente tocante e incrivelmente diferente de qualquer outra pessoa que fala nesse tipo de situação, foi a alegria em seus olhos e a completa ausência de pena de si mesmo e absolutamente nenhum medo de morrer e então essa criança veio com seu pai. Ele já tinha vindo no 1º dia e agora era seu 4º dia. E ele continua vindo. E disse que, na verdade, ele não quer ir para escola, mas somente vir aqui. Ele tem esse cabelo ruivo e essas lindas sardas quase como sardas de desenho animado. E com enorme sinceridade ele permanece de pé no centro e você pode ver que ele consegue e então ele foi deitar na cama e fazer o andar lento e ele faz todos esses exercícios melhor do que qualquer um. E acho que o pai mentiu dizendo que ele tem 12. Ele na verdade tem 11. Mas isso não importa. Esse é um tipo de mudança que se você pode criar na criança, então realmente fazemos um bom trabalho. Isso é tudo por hoje.

25/06 2' 48"	Camisa branca fechada até a gola com camisa preta por cima.
-----------------	---

25 de junho, dia 13 e é quarta. Acho que hoje para mim foi realmente um dia excelente. E o que gostaria de falar hoje é sobre esses rostos. Sabe, agora, como temos mais ou menos algo como mil, 1.500 pessoas por dia, estou tão concentrada nos rostos das pessoas, em suas expressões, em seus olhos e em suas mudanças. No momento em que entram, vão para todo esse processo e então no momento em que estão partindo, eles vêm dizer adeus ou apenas vêm me abraçar. Através do toque deles, pelos seus abraços, pela luz em seus olhos, eu sei que eles tiveram a experiência que eu esperava proporcionar a eles. Isso é algo tão recompensador, tão incrivelmente [Marina dá um grande suspiro] tocante e me sinto tão humilde diante disso. Há algo sobre essa vinda, a posição do corpo deles, tudo muda. Eles se sentem renovados, eles se sentem como tivessem se dado tempo. [Marina tem os olhos marejados] O que acontece é que nenhum deles pensa que o que fazem aqui, podem fazer em suas casas, porque jamais se dariam permissão para fazê-lo. Mas aqui, por causa dessa energia coletiva e por causa dessa concentração, silêncio total e apenas o fato de não haver relógio, não haver telefone, a permissão foi dada por outros para eles. E isso muda tudo.

26/06 3' 28"	Camisa branca fechada até a gola com camisa preta por cima.
-----------------	---

26 de junho, quinta, dia 14º. Os dois eventos acontecerem novamente. Um, na verdade, não aconteceu até agora. Havia essa moça e esse rapaz e os levei para as cadeiras e disse a eles que tinham que fechar seus olhos e disse a eles que não tinham que fazer

nada e que não deveriam se sentir culpados por não fazer nada pelo tempo que desejassem. E os coloquei na cadeira e disse também que era uma bela vista e os cobri com os pequenos cobertores. E assim, eles estavam lá há muito tempo e então, as mesmas pessoas, eu não os reconheci de jeito nenhum, estavam de pé na plataforma e voltei à plataforma e como se eles não tivessem estado lá, os levei para as mesmas cadeiras, falei da mesma boa vista, lhes dei os mesmos cobertores e lhes repeti toda a história. E olharam para mim completamente assustados e disseram: “isso é como *dèjà vu*” [Marina ri]. “Você acabou de fazer isso conosco mais ou menos 1h30 atrás”. E eu não tinha conhecimento disso, nenhuma lembrança e eu realmente comecei a me preocupar e propus que fôssemos tomar um copo d’água no espaço dos armários e eles queriam saber disso. E ela tinha acabado de vir da Polônia três dias atrás. Seu nome é Marta e é fotógrafa e ele se chama Gail e ele é um cara australiano, Guy, seu nome é Guy e é australiano e jornalista. E me disseram que repeti exatamente a mesma história, que a contei duas vezes. Então isso é o que acontece com muitas pessoas. Espero que isso não aconteça nunca mais. Então a criança com sardas veio novamente e ele ficou de pé nessa plataforma por muito tempo. Também fez o exercício da venda dos olhos. E há algo quando ele entra na sala porque tudo se ilumina. Há algo nessa criança que muda, um tipo de energia na sala. Há tanta inocência e sinceridade. De alguma forma, quando ele está lá, eu sei que estamos fazendo a coisa certa. Toda a vez que está lá confio na energia no espaço.

27/06

Camisa branca fechada até a gola.

2’ 52”

27 de junho, sexta e é nosso 15º dia. Há uma coisa certa, é que camisa branca você só pode usar uma vez [gargalhada da artista seguida de gargalhada feminina de quem filma]. É realmente como é. Eu não sei por que foi o primeiro pensamento da minha cabeça, mas é como é. Hoje vou para o poema. Alguém me escreveu um poema muito longo, alguém me escreveu uma cartinha, alguém me deu flores, me deu echarpe. Alguém me deu uma pequena chave pendurada a uma caderneta telefônica de Londres. Todas essas coisinhas. Uma pequena menina me deu pedras, quartzo [texto verbal ininteligível] em forma de corações. E hoje minha observação é sobre grupos. Diferentes pessoas de diferentes nações. Os brasileiros todos vêm e são todos tão apaixonados e têm olhos brilhantes e são muito físicos. Eles gostam de ser tocados, beijados, agarrados, seja o que for. Aí você tem esse francês irritado, muito arrogante, nos cantos e eles não gostam de se envolver em nada. Os alemães são apenas curiosos e ficam pouco tempo e partem. Os alemães gostam de trabalhar. Eles realmente gostam de contar o arroz, pois é tipo: o trabalho está feito, mas ficar sentados fazendo nada não é o negócio deles. Então tivemos esses grupos de italianos, na maioria, as moças eram muito tímidas e deixavam os homens fazerem tudo e meio que recusaram. Levou tanto tempo convencê-las a se abrirem, a conduzi-las a outros lugares e meio que deixá-las experienciar por si mesmas. E então, japoneses, chineses. Toda essa parte leste do mundo. Você só os coloca na plataforma e eles instantaneamente fecham seus olhos e

lá ficam para sempre como samurais. Eles não têm problema em ficar parados, não têm problema em ficar por si próprios. E os britânicos? Não quero falar de britânicos. É isso.	
28/06 2' 43"	Camisa branca fechada até a gola com camisa preta por cima.
<p>Hoje é 28 de junho e é nosso 16º dia. É sábado [Marina dá um grande suspiro e fecha os olhos]. Eu acho que foi o pior dia que já tivemos. Era uma energia tão nervosa no espaço. Você vê que uma [texto verbal ininteligível] essas pessoas só passam, fazem alguma coisa e não têm concentração, muito pouca. E ficam por segundos nesses momentos que deveriam permanecer por um tempo longo e foi somente tão diferente da última sexta. E a energia foi como, em pedaços, não havia centro de qualquer tipo. Havia esse cara que estava parecendo uma cor amarela tensa e estava pensando que talvez ele tivesse alguma prioridade profunda, então parei. Fui até ele e perguntei como era a experiência e ele disse: “Inacreditável. Sabe? Esse amarelo é exatamente a cor do carro esporte Audi que tive há muito tempo atrás”. Ufff! Carro esporte Audi [Marina balança levemente a cabeça em sinal de reprovação]. Esse exercício não tinha coisa nenhuma a ver com isso, de jeito nenhum. E senti falta da criança hoje, tanto [Pausa na fala]. Estou realmente cansada. Estou realmente cansada, pois foi algo que não conseguia sustentar e toda a vez que criava espaço de energia, ela caía depois de poucos segundos depois, depois de 3min. E você continuamente fortalecendo-a, caindo, fortalecendo-a, caindo. É um tipo de trabalho sem fim e como um castelo de baralho. Nunca consegue fortalecer nada. Espero que amanhã seja melhor.</p>	
29/06 2' 44"	Camisa branca fechada até a gola.
<p>Hoje é 29 de junho. É domingo e dia 17. Que diferença de ontem. Tão logo o público começou a chegar eu soube que seria um dia bom. Havia essa incrível seriedade em realmente estar no espaço por longo período de tempo e imediatamente o ritmo foi estabelecido. Removemos a sala de vendas nos olhos e trocamos pelo caminhar lento novamente. E acho que a estrutura com os bancos, o caminhar lento e o centro, o espaço da plataforma seja provavelmente o melhor. Porque há alguma dinâmica. Quando as pessoas chegam elas têm que ir para esse tipo de zona e conseguem o melhor caminhar lento e, propusemos sete vezes. Sete vezes dá tempo suficiente para dar o ritmo à sua respiração e também reorganizar seu processo de pensamento e conseguir o ritmo correto de seus pés. Nem tão rápido, nem tão lento e a repetição é a chave desse exercício. Depois disso, você está certamente pronto para ir para a cama, em que tudo é fechado para você por um momento, e então sentar na cadeira ou ir para a plataforma. E a plataforma é sempre como a coisa última. Você precisa de preparo para ficar apenas lá por longo período de tempo com seus olhos fechados. E hoje, no fim do dia, a plataforma tinha essa incrível concentração. Havia algo como, quase como o sentido de total saída do estado da mente. As pessoas se esquecem de ser tão conscientes, esquecem-se que estão lá em pé, que estão sendo observadas, filmadas. Elas só ficam lá. E no fim do dia eu sei que é bom quando terminam e a hora</p>	

de fechar está chegando, quando há um sorriso em seus rostos. E esses sorrisos dizem tudo. Tudo. O sorriso está lá, se não há sorriso, não foi um bom dia.	
03/07 2' 58"	Camisa preta fechada até a gola.
<p>Hoje é 3 de julho e nosso 18º dia e é quinta. E isso é parte da festa de verão. Então foi a maior folga que já tivemos, porque segunda os museus estão fechados, segunda houve festa e quarta foi a limpeza de tudo. Então, eu estava tão preocupada em voltar por causa dessa longa pausa e também como a energia do espaço estaria. Porque você sabe, a energia de uma festa não é a mesma da que tentamos edificar aqui, mas de alguma maneira funcionou. É começar do zero novamente de alguma forma. Mas há algo sobre as pessoas e [texto verbal ininteligível] e pessoas voltando de novo e de novo, que estabelecem imediatamente aquele tipo de rede de energia, nos ajudando. E a plataforma funcionou tão bem! Mas é sempre tão frágil. Há momentos em tudo está desmoronando e você tem que reajustá-la e funciona perfeitamente novamente. Então eles estarem lá o tempo todo é absolutamente essencial. E o menino com as sardas veio de novo. Sempre me realizo quando o vejo. Dessa vez ele veio com a mãe e com o pai. E então todos esses iugoslavos, ex-iugoslavos... Alguns deles moram neste país, outros vieram de longe. Eles vêm e visitam. E a maioria deles não quer experienciar, mas falar comigo e papear. Mas hoje nada realmente significativo aconteceu, exceto que decidiram fazer muito o andar lento e eu fiz alguns vezes, muitas vezes com diversas pessoas e vi como a energia muda. É absolutamente necessário repetir, ter que andar por longo tempo e conseguir algo entre, 7, 9, 11, 12, porque quanto mais você faz, melhor, o melhor de fato é estabelecido e o focar deles se torna mais intenso. Vejamos como será amanhã. Isso é tudo.</p>	
05/07 3' 12"	Camisa branca fechada até a gola.
<p>Hoje é 5 de julho, é sábado e é nosso 20º dia. Acho que neste trabalho honestidade é muito importante. E tenho que admitir algo para todos. No início, quando tive a ideia para este trabalho, pensei que só tomaria café da manhã e jantaria e que só tomaria água e não iria ao toalete durante essas 8h. Mas então nas duas primeiras semanas eu peguei uma gripe terrível e fiquei muito doente e fui ficando cada vez pior, então tomei algo como uma dose gigante de antibióticos e o médico me disse que eu não deveria tomá-los com o estômago vazio. Então combinamos que às 13h eu comeria banana e faria uma pausa. E agora não estou tomando antibióticos, não estou mais doente, mas eu secretamente continuei com a pausa. Então a pausa virou como um almoço. Acho que farei isso, acho que não mudará nada no trabalho se eu ficar ausente por 20min. Mas me dá muita energia para lidar com todas as coisas, porque é energeticamente enorme. Demanda tanto! É fisicamente, mas mentalmente mais do que <i>The Artist is Present</i>. Decidi contar lentilhas e arroz, pois o que é realmente importante sobre isso é decidir o que você vai fazer antecipadamente, antes de você na verdade começar. De outra forma você não pode encarar situações desesperadoras e eu não poderia</p>	

<p>continuar por 6 ou 7h. Então, decidi desta vez apenas que as separassem e apenas contar lentilhas e eu não consegui. Chegou a algo como 2.731 lentilhas. Fiquei tão satisfeita por ter tomado minha decisão e a cumpri e não levou absolutamente nenhum tempo longo para realizá-la. Mas foi muito importante também não ter me sentido culpada, porque a sala na Serpentine começou a respirar por si mesma, começou um tipo de energia desenvolvida na abertura mantendo todos dentro. Então se eu estava contando lentilhas e dentro desta atividade, eu sabia que nada desmoronaria, tudo continuaria. E isso é o que realmente aconteceu. Então foi um dia bom.</p>	
06/07 3' 10"	Camisa branca fechada até o penúltimo botão com camisa/jaqueta preta por cima.
<p>Hoje é 6 de julho e esse é nosso 21º dia e é domingo. Oh! Chega o fim da semana. É muito o que temos que carregar e processar. Mas o que fiquei pensando hoje é que realmente fiquei muito tempo no andar lento com diferentes pessoas e realmente tentei andar com eles sete vezes e ver como vão mudando. Mas além da mudança deles, vejo como eu estou mudando. Hoje fiquei pensando sobre Agnes Martin, que é uma maravilhosa artista e pintora. E ela estava certa sobre sua pintura. Ela pinta apenas o chão de sua sala de estar e só, sabe? Madeira, madeira e chão e eles estavam falando sobre o modo como a madeira alcança as rachaduras da madeira e nesses caminhos de luz há tantas partículas de poeira, como elas flutuam, como são brilhantes. É só essa incrível sensação de material e imaterial ao mesmo tempo. E eu andei em câmera lenta e o chão se tornou o foco principal. E então você tem que negociar com o seu corpo e, sabe, como você dá o passo esquerdo e você... Como que seu pé direito está tomando um passo maior ou se o esquerdo está muito lento ou como equalizar sua respiração que se torna como uma flutuação. O andar lento é um trabalho tão difícil de executar! Para [texto verbal ininteligível] o andar lento é ter essa sensação de flutuação sem esforço, quase sem tocar o chão. E então a respiração e movimento do corpo e tudo entra nessa incrível harmonia e torna-se um. E então, ao andar com diferentes pessoas você pode alcançar isso ou não. Algumas não podem sincronizar o corpo e não podem entrar nesse tipo de ritmo. Mas uma vez, o que acontece quando você chega nesse tipo de ritmo, é simplesmente incrível, experiência maravilhosa. Isso é tudo.</p>	
08/07 3' 13"	Camisa preta fechada até a gola.
<p>Hoje é 8 de julho e é nosso 22º dia e é terça. É sempre tão difícil voltar depois do dia sem trabalhar, que é sempre na segunda. E entrar nesse ritmo novamente. E nessa manhã veio minha amiga mais antiga. Eu a conheço há quase 40 anos. Fiquei muito feliz em mostrar tudo a ela e andar lentamente com ela. Então o dia passou em seu próprio ritmo e num ponto, tive a necessidade de me desconectar e ficar comigo mesma. Então sentei na cadeira com todos sentados na cadeira nesta sala com fones bloqueadores de som voltados para a janela. E eu precisava me regenerar, precisava retornar para me conectar com a minha própria fonte de energia ou eu não seria útil para ninguém. Então apenas relaxei e fiquei sentada lá por um tempo, acho que foram talvez umas 3h. E</p>	

<p>quando me levantei, me senti renovada e conectada novamente e então eu encontrei meu menino com sardas favorito. Ele estava lá e estava andando lentamente. Digo oi para ele e então encontro com outra pessoa que também veio muitas vezes, seu apelido é Jesus e andei com ele. Andamos sete vezes. Então vi Lindsey empurrando uma cadeira de rodas e foi tão incrível. Há algo tão tocante nisso. A pessoa que estava sentada na cadeira de rodas já estava imóvel e fez o andar lento com a cadeira de rodas. Então decidi ir para a plataforma. E toda vez que fico na plataforma, lágrimas simplesmente saem dos meus olhos. É tão emocional. E quando estava parada lá fora dando boa noite a todos, a criança me disse: “Esse não foi um dia bom para mim! Faltou algo”. Essa experiência é tão relativa. Eu achei um bom dia. Mas espero que ele volte. É isso.</p>	
09/07 2' 36"	Camisa branca com uma gola no lugar e a da esquerda levantada fechada até a gola; jaqueta/camisa preta por cima com todos os botões fechados.
<p>É 9 de julho, 23º dia e é quarta. E o que posso dizer para hoje... Quando cheguei estava muito mais confiante de que esse milagre iria acontecer de novo. As coisas iriam se construir sem esforço e as pessoas iriam apenas vir fazer as coisas no espaço e criar esse campo energético. Lembro-me dos primeiros dias. Era tanto esforço. Era tanta confusão e eu sabia que todos nós e os ajudantes, Lindsey e eu estávamos somente tentando fazer as pessoas entrarem em salas diferentes e deixá-los fazer coisas e eles ficariam lá por alguns minutos e iriam perguntar para outra pessoa. Nunca ficavam numa posição. E esses dias acabaram. Acho que quanto mais tempo temos, mais intensidade conseguimos. De alguma forma, entendemos que esta energia não irá para parte alguma, ela está apenas acumulando. E tudo parece tão orgânico. E de alguma forma, mesmo os rostos das pessoas que chegam aqui, essa sensação de estarem desconfiando ou atônitos ou não saber realmente o que esperar ou o que exatamente está acontecendo. De certa forma, se foi. Não é que esteja mais claro para eles, apenas a aceitação está diferente e a curiosidade para aceitar as coisas e a abertura está muito, tão mais diferente. Meu stress está indo embora, posso emergir agora nos exercícios verdadeiramente, pois preciso deles tanto quanto qualquer um aqui. É isso.</p>	
10/07 3' 8"	Jaqueta preta com botões sem gola fechada.
<p>Hoje é 10 de julho. É quinta e nosso 24º dia. Tenho pensado o quanto é difícil para os observadores este diário. Se na verdade, eles não estão aqui para imaginar o que está acontecendo e do que estou falando, sem imagem alguma para, tipo, documentar essa experiência. Sou só eu falando para vocês. Então não sei por onde começar. Hoje tivemos as camas novamente em uma das salas grandes. E eu decidi passar 1h nessa cama. Não sei se foi 1h ou mais. Não sei, mas o que é muito importante experienciar é o momento em que você coloca os <i>headphones</i> para bloquear o som e você é coberto com um cobertor de uma certa cor. De alguma forma você fica completamente sozinho. Você fica totalmente isolado na sala cheia de pessoas na galeria Serpentine, no centro de Londres. A sensação de você estar junto e simultaneamente não estar é uma</p>	

experiência interessante e também o momento de você tentar se lembrar daquele incrível frágil momento de ser despertado e cair naquele momento de dormir como à deriva e retornar, à deriva e voltar, faz sua mente funcionar de modos tão peculiares, porque a realidade e esse estado de sonho se mesclam em um e, depois de algum tempo, o tempo passa e você não sabe se você está no sonho ou se está acordando no sonho ou se é apenas outra realidade. Sei que parece confuso hoje o que estou dizendo e também... Na verdade, é isso. Não posso falar mais hoje. Acho que, às vezes, em dias como este, eu mesma tenho que processar o que aconteceu para eu ter maior clareza. E realmente experimentar e estamos na metade disso.

11/07 3' 17"	Jaqueta/camisa preta com gola fechada.
-----------------	--

Hoje é sexta, 11 de julho e nosso 25º dia [Marina suspira]. Não sei por onde começar. Para mim, [Marina fala de olhos fechados] me tornei tão receptiva a todos os tipos de energia das pessoas. E hoje me machucou tanto... Pessoas choravam e queriam olhar nos meus olhos por longo tempo já que todos tínhamos o bloqueador de som nas cabeças. Não houve troca de palavras entre nós, só essas emoções que se tornaram tão fortes e mais profundas e profundas [Marina suspira, com olhos ainda fechados, expressão de choro]. Eu sinto tudo isso e apenas o que podemos fazer é lhes dar possibilidades de lidar com isso, com esses estarem eles mesmos no espaço e eles têm que tomar seu próprio tempo, e o fizeram. Hoje tantas pessoas permaneceram por tanto tempo, quase o dia todo. Eles não pensavam em ir embora ou que horas seriam, ou se precisavam comer ou fazer qualquer outra coisa. Acho que estamos entrando numa fase diferente agora. Algo está mudando profundamente. Não há mais surpresas, excitação ou perguntas em seus olhos. Todos sabem por que estamos aqui e o que deveríamos fazer. [Marina suspira] E é tanto trabalho. Apenas trabalho simples por si mesmo e dói e é assustador, mas é tão bonito ao mesmo tempo [Marina suspira e abre os olhos com lágrimas e sorri]. É isso.

12/07 2' 35"	Jaqueta preta sem gola fechada.
-----------------	---------------------------------

Hoje é 12 de julho, é sábado e nosso 26º dia. Hoje tivemos quase 2 mil pessoas aqui e as determinações eram enormes e estava simplesmente cheio cada espaço e as atividades estavam correndo ininterruptamente. Quase no fim do dia decidi tentar contar arroz e eu estava apenas dividindo lentilhas e arroz e duas velhas senhoras vieram e ficaram de joelhos na minha frente e começaram a pegar um pouco de arroz e lentilhas que caíam das mesas e me traziam para contá-las também e uma estava chorando. E foi algo tão incrível. Elas queriam cada um dos grãos de arroz para contar. A ideia de catá-los e trazê-los para mim como se eu fosse responsável por todo o arroz do mundo a ser contado me tocou profundamente e então tivemos também as crianças. E, na verdade, elas têm paciência e podem ficar sentadas por longo tempo. Andei muito hoje em movimentos lentos com diferentes pessoas. Tenho que dizer que está realmente funcionando, esvaziando a minha mente, cada vez mais e agora, quando

estou andando não estou em nenhum outro lugar. Apenas, absolutamente em cada passo no tempo presente. Estou sempre olhando para o chão. E essa concentração me deixa tão certa de que o presente é apenas realidade.	
13/07 2' 49"	Jaqueta/camisa preta com gola fechada.
<p>Hoje é 13 de julho, é domingo e é 27º dia. E acabaram de me reportar de que tivemos até agora 57 mil pessoas. Hoje gostaria de falar é sobre minha colaboradora Lindsey Peisinger. Para mim é muito importante ela estar aqui e trabalhar nesse projeto comigo. Nesses últimos 5 anos trabalhamos em projetos diferentes, mas desenvolvemos juntas o Método Abramović. Trabalhou para nosso instituto MAI e esse é nosso maior e mais longo projeto juntas. Ela treinou os ajudantes para o trabalho, mas eles não estão aqui todos os dias, mas Lindsey e eu estamos aqui literalmente no <i>512 Hours</i> todos os dias e atravessamos o processo juntas e estamos mudando, através do processo, e apoiando uma à outra. E eu não poderia imaginar estar trabalhando sem ela neste projeto. É tão importante confiar em alguém e é tão importante eu poder revezar com a energia dela. Quando cai, ela levanta e quando ela baixa, eu a levanto. Então estamos aqui juntas. Hoje eu estava apenas observando um casal andar lentamente e sabe, há algo tão maravilhoso quando as pessoas estão juntas e se elas amam, quão facilmente conseguem entrar no mesmo ritmo, mesma velocidade e respirar sincronizados. E então há essa sensação de flutuação no espaço e isso realmente traz essa sensação como fazendo amor. Eles estão andando e fazendo amor e é tão bonito assistir. É isso.</p>	
15/07 2' 16"	Camisa branca toda fechada sob jaqueta/camisa preta aberta.
<p>Hoje é 15 de julho. É nosso 28º dia e é terça. Oh Deus! É apenas terça! [Marina coloca as duas mãos no rosto] Oh meu Deus! Tão difícil! Hoje foi o inferno para mim hoje. Por quê? Porque toda vez que temos uma pausa, como a segunda livre, tenho um pouco de descanso, mas não realmente e tenho que voltar para essa zona aqui. E minha alma estava por toda a parte. E sei que se estou nesse estado, não posso fazer nada no espaço. Então a única coisa que fiquei fazendo por toda a manhã foi sentar na cadeira e me concentrar e ficar o mais imóvel possível para, na verdade, eu me encontrar para que eu possa agir. Então foi o que fiz o dia todo. Toda vez que minha concentração ia embora eu me sentava na cadeira e então eu voltava e podia retornar ao trabalho. E a maior parte do tempo de hoje fiquei sentada na cadeira. É o que foi. Mas surpreendentemente quando faço isso e o controle não está mais em minhas mãos, as coisas se organizam, se arranjam por si mesmas. Foi mais ou menos isso. Eu sempre tive problemas com a plataforma quando as pessoas começam a se deitar ou se sentar num tipo de posição de yoga e mudam a estrutura. Porque a plataforma realmente funciona se você simplesmente fica de pé lá e não faz nada senão fechar os olhos e se concentrar na energia dos outros. Então eu estava meio que fazendo correções e tentando focar em mim mesma. Espero que amanhã seja melhor.</p>	

16/07 3' 24"	Camisa branca toda fechada sob jaqueta/camisa preta aberta; gola esquerda branca levemente para fora da gola preta, e a outra por baixo da preta.
<p>16 de julho. É o 29º dia e é quarta. Então, hoje eu fiquei em grande parte no espaço central para realmente fortalecer a energia na plataforma, o máximo que eu conseguia e de alguma forma, acho que funcionou muito bem, não logo no começo, mas ao longo do dia. E alguém... e eu vou... e vou nessa ideia de que assim que as pessoas entram no espaço, onde quer que fiquem de pé, você não precisa conduzi-las à plataforma ou falar com elas porque têm <i>headphones</i>. É só pedir com um simples gesto para que fechem seus olhos. E no momento que fecham seus olhos, de alguma forma, se conectam com a energia coletiva do espaço. E é mais fácil trabalhar com elas. E então há tantas coisinhas acontecendo como o homem que é de Dubai que veio umas cinco vezes desde o começo e então ele partiu e veio apenas me dizer que veio do Peru esta manhã e que estava em Machu Picchu e saiu diretamente do aeroporto para vir aqui. E isto estava conectado com outra história de outra mulher que veio do Peru e que trazia esse colar que tinha exatamente a forma do espaço central, da plataforma, que para mim não sabia existir. Uma coincidência. E então tinha essa outra garota do Uzbequistão e ela me deu esse anel com o bico de uma águia que é um símbolo muito antigo de proteção contra o mal. E então havia outra mulher que não percebia que os <i>headphones</i> não tinham nenhum som. Ela ficou tentando resolver o que estava errado com eles. E quando eu disse: “não”, que isso era o silêncio, ela disse: “Eu não preciso do silêncio, não posso ficar no silêncio, estou deprimida e estou sozinha e pus estes <i>headphones</i> e isso vai me enlouquecer, eu não posso fazer isso”. E então ela partiu. E então essa jovem criança entrou permaneceu por um longo tempo. Então acho que estamos fortalecendo o espaço. E quem era esse outro homem que era da Índia e me disse: “Isso é tão importante, de manter essa energia e vou trazer meus amigos e tenho milhares de amigos que trabalham com energia”. E podemos ficar aqui o dia todo, no mínimo [texto verbal ininteligível]. Assim podemos edificar um tipo de gerador de energia espalhado por toda parte. Então essas coisas estão acontecendo simplesmente todas de uma vez. As coisas estão se movendo. Eu acho. É isso.</p>	
17/07 3' 39"	Camisa branca fechada até a gola.
<p>17 de julho, é quinta e esse é o nosso 30º dia. Oh Deus! O que aconteceu esta manhã foi realmente difícil para mim. Vim fazer esse trabalho completamente aberta, o mais vulnerável possível e veio esta mulher com sua filha e seu marido. E eu abordei com um sorriso verdadeiro no rosto e totalmente aberta e sua linguagem corporal já não estava realmente muito com cara de aceitar qualquer tipo de, você sabe, sugestão da minha parte para interagir no espaço. E então ela meio que começou a ir embora e pedi para ela pegar os <i>headphones</i> e só perguntei por que estava assim, o que estava acontecendo. Então seus argumentos estavam tão cheios de raiva, tão cheios de negatividade que foi pega completamente desarmada. Minha reação foi [texto verbal</p>	

ininteligível]. Comecei a chorar, não sabia como lidar com isso, não sabia como tornar essa negativa em qualquer outra coisa. Ela me tirou do equilíbrio. Entendi quão vulnerável estou fazendo este trabalho e como cada dia tem passado tranquilo e essa manhã foi mais difícil. Está começando a ficar mais difícil. Amanhã começaremos a ficar na metade e eu saí para falar com ela e ela disse: “Eu não quero falar com você. Não estou interessada no que tem para me dizer”. E ela meio que se afastou e o sentimento de falta de esperança e incrível vazio que ela me deixou... Precisei ir contar o arroz por um tempo apenas para conseguir minha energia de volta. E então o resto do dia foi, na verdade bastante maravilhoso e então veio esse casal completamente oposto e sorrindo e tocando seus corações e houve outra mulher, nós apenas nos olhamos e nos seguramos as mãos e lágrimas saíram de nós duas juntas, simultaneamente, de ambos os nossos rostos. É tão difícil falar dessas coisas aqui porque não há imagem visual. É apenas o meu diário e está mudando diariamente. E nunca é o mesmo. E você apenas pensa que estabeleceu um nível de energia sozinho e você descobre no dia seguinte que você está no começo novamente. Isso se chama caos. E nada está nunca garantido. Acho que é como crescemos, como aprendemos. É isso.

18/07 2' 41"	Camisa preta fechada até a gola.
-----------------	----------------------------------

18 de julho, sexta, nosso 31º dia. Ah! Faz muito calor em Londres. Isto não é normal. Estamos nas salas completamente com ar condicionado. O que, na verdade, nos fornece o frescor para que possamos fazer o trabalho. Cada vez mais me dou conta de que tenho que fazer cada exercício eu mesma para eu me recarregar para que eu possa fazer isso. E tem sido difícil. Essa é a metade. E não é fácil. Mas nesse meio tempo comecei a fazer amigos. Todas essas pessoas com as quais ando sete vezes para cima e para baixo na sala. Na verdade, há uma conexão de energia. Eles não são mais estranhos. Eles têm nome, eles têm... Eu falo com eles. Eu os conheço. Sei como são. É uma sensação tão boa. Gostei de andar com o pai de Oskar. É tão familiar, tão normal. Hoje andei com uma outra pessoa e quando acabei de andar sete vezes ele me perguntou se eu poderia andar mais uma vez, apenas para dar sorte. É a primeira vez que aconteceu. Andar oito vezes. Pensei que deveria ter pedido para andar mais uma vez, porque nove é um número melhor do que oito, mas deixei isso. Então, tive um teólogo hoje e então conversei rapidamente com ele e ele me disse: “Quando ando nessa sala, as coisas são mais assustadoras, quando a parede branca está se aproximando e vou alcançá-la e a única saída é se virar e tomar outra direção, mas adivinhe, há uma outra parede branca do outro lado”. Então, o que podemos fazer com essas paredes brancas? Ainda não encontrei resposta para isso, ainda. Sorri. É isso.

19/07 6' 39"	Blusa preta sem gola de mangas compridas
-----------------	--

[Marina fala com muita excitação e com um sorriso] Hoje é 19 de julho e é sábado e é nosso 32º dia. E estamos na metade do caminho, na metade do caminho desse evento! Talvez você esteja vendo um rosto feliz, mas é verdade. É um rosto muito feliz. Não foi

fácil chegar até esse ponto. Mas quanto mais faço esse trabalho, mais entendimento tenho do que está acontecendo. Porque no começo era apenas uma ideia, mas quando a ideia se torna realidade e através dessa realidade você ganha mais e mais experiência, então isso também se torna clareza. É uma situação muito particular. Eu estava muito interessada em como eu poderia dar uma nova dimensão à arte da performance. E realmente, a ideia aqui, é que o público seja observador, mas também participante e observador novamente. E essa troca de papéis durante todo o dia é muito diferente de qualquer outra performance, quando você claramente vem ver o trabalho, o artista está fazendo a performance e você fica apenas observando ou você pode interagir, mas você não pode fazer as duas coisas juntas no mesmo espaço. Então, minha posição é de condutora, a posição de Lindsey é de condutora. Nós também entendemos, na verdade, desde o começo que tínhamos que passar por todos os exercícios nós mesmas, porque você nunca estará preparado para estar nessa zona. E cada vez mais estamos fazendo isso agora. Cada vez mais eu sei que preciso eu mesma fazer os exercícios e então chego no estado mental certo para que eu possa ir e fazer, moderar e auxiliar os outros. E então exauro minhas energias e tenho que voltar aos exercícios e retornar e estamos fazendo isso durante todo o dia. E esse processo, de alguma maneira, nos ajudou a atravessar isso e há mais e mais pessoas vindo e elas estão ficando mais e mais tempo e é uma hora feliz. Hoje foi um dia feliz [Toda a fala foi muito rápida e com sorriso no final].

Tom Boutwood

United Kingdom, Student [Reino Unido, Estudante]

Relato: “Foi muito estranho no começo ver todas essas pessoas ficando satisfeitas com seus olhos fechados. Parecia um pouco ridículo”.

Angela Hodgson Teall

United Kingdom, Medical Microbiologist [Reino Unido, Médica Microbiologista]

Relato: “A primeira vez que vim, acho que eu era uma das pessoas que Marina descreveria como desconfiada porque eu entrei e vi as lentilhas e o arroz e pessoas se movimentando muito lentamente e andando com espelhos e pensei: ‘eu não quero fazer isso’”.

Makiko Smith

Japan [Japão]

Relato: “Quando eu fechei os olhos e usei o *headset* e fui para a sala fui golpeada pelo silêncio”.

Dashiell Strebel

United Kingdom, Doctor [Reino Unido, Médico]

Relato: “Quando você acaba de entrar na sala, você fica congelado e você olha ao redor e pensa o que é isso, o que está acontecendo, mas então você relaxa nisso”.

John McNeil

New Zealand, Bridge Engineer [Nova Zelândia, Engenheiro de Pontes]

Relato: “Quando entrei eu não sabia de quem era a performance e quem era o público”.

Christiane Soderbergh

United Kingdom, Project Consultant [Reino Unido, Consultor de Projetos]

Relato: “O que foi realmente surpreendente é entrar pensando: ‘eu serei o espectador e ficarei observando as pessoas’ e perceber que eu também estava sendo observada”.

Philip Scurrah

United Kingdom, Fine Art Photographer [Reino Unido, Fotógrafo de Artes]

Relato: “Ficar usando venda e não poder escutar. Aquele tipo de silêncio faz você se dar conta de que você é mais do que você mesmo”.

Dean Hemming

United Kingdom, Teacher [Reino Unido, Professor]

Relato: “Eu genuinamente me senti de um jeito que não me sentia há meses. Particularmente, numa cidade ocupada como Londres, você está sempre mergulhado em seus acertos aumentarem, não necessariamente. Isso traz você de volta para um estado de quietude da tagarelice”.

Peter Shatwell

United Kingdom, Physics Student [Reino Unido, Estudante de Física]

Relato: “Gostei do fato de nos falarem para tirar nossos relógios. A passagem do tempo definitivamente me iludiu. Mais de 1h, surpreendente mais de 1 hora sem realmente me dar conta”.

Retoma imagens dos mesmos participantes sem legenda:

Philip Scurrah: “Você meio que sentia que, de alguma forma, um pouco da energia dela saía de seus dedos e ia para os seus”.

Tom Boutwood: “... Depois de um tempo, uma mulher veio até mim e me disse para ficar de pé na plataforma. E eu simplesmente... Isso foi... Eu perdi completamente a noção do tempo”.

Christiane Soderbergh: “Pela primeira vez eu fiquei como: ‘eu posso existir sendo eu e apenas eu, mas também posso existir dentro de um grupo’”.

Makiko Smith: “A energia seja dela ou de outras pessoas foi indescritível”.

Retomada das legendas:

Ned Powley

United Kingdom, Student [Reino Unido, Estudante]

Relato: “Eu fiquei completamente impressionado pelo modo como funcionou, pelo modo como a interação do público funcionou, pelo modo que transcendi como assumi a forma de arte que poderia existir”.

Katya Kohn-Bernasconi

Ecuador, Painter [Equador, Pintora]

Relato: “Estou apenas muito, muito emocionada em ver como o público da rua aberta pode ser conduzido a esse espaço extraordinário com tão poucos recursos”.

Retoma imagens dos mesmos participantes sem legenda:

Dashiell Strebel: “Você subitamente sente que é parte do mobiliário e que você pode mesmo fazer qualquer coisa. Tudo é permitido”.

Moça loira: “Me vi percebendo como as lentilhas são bonitas. Sim. Senti como se estivesse colocando compartimentos de minha mente ao mesmo tempo. E eram o arroz e as lentilhas”.

Peter Shatwell: “E também era tão óbvio onde Marina Abramović ainda estava na exposição, que foi definitivamente inusitado. A ênfase não é sobre ela, a artista, mas realmente sobre a experiência, como um todo”.

Retomada da legenda:

Alex Avery

United Kingdom, Student [Reino Unido, Estudante]

Relato: “É tão incrivelmente difícil desvincular sua mente do passado e do futuro e estar somente no presente. E você não sente realmente que você está fazendo isso, por que você está fazendo isso, ou por que deveria fazer a atividade particular como a do caminhar, pois você ainda sente que está pensando sobre essas coisas. Mas quando você chega ao final, na saída da sala na qual estava, em que você anda entre os outros por volta de oito vezes é quando você se dá conta por que fazer isso, por que na verdade, fiz”.

Retoma imagem do mesmo participante sem legenda:

Tom Boutwood [19 seg]: “Eu apenas tive todos esses pensamentos e de uma certa forma eu tive [texto verbal ininteligível], fiquei de certa forma muito emocionado como eu pensei que nunca ficaria e aconteceria. Então agora apenas voltarei para ter esse sentimento novamente”.

20/07

2' 10"

Camisa branca fechada até a gola.

20 de julho, domingo. É nosso dia 33. [Marina suspira] Estou cansada [fecha os olhos]. Estou tão, tão cansada. O público do domingo é realmente difícil. Eles vêm e vão [abre os olhos] e eles têm tantas outras coisas em suas mentes. E a Serpentine é somente uma das paradas no final de semana atribulado. Como se concentrar? Como se estabelecer? Como estabilizar essa energia deles? É uma enorme tarefa. Então hoje eu

decidi, talvez a única maneira de fazer isso foi, de certo modo, me misturar para eu ser apenas um deles, que na verdade, estou fazendo exatamente o que eles fazem. Eu entro no espaço, olho em volta, tomo um assento, fecho os olhos e fico sentada por um longo tempo. Levanto-me e tomo outro assento, eu fecho os olhos e me misturo. Pensei que este tipo de atitude os acalmaria, mas então eles começam a me procurar. Então, onde está a artista? Mas todo esse trabalho aqui não é sobre mim, essa é a questão. É sobre eles terem suas próprias experiências. Estou só facilitando. É isso, nada mais. É fácil falar. É tão difícil fazê-lo. É isso.

22/07 2' 51"	Camiseta ou blusa sem gola preta sob jaqueta preta aberta.
-----------------	--

Hoje é 22 de julho, nosso dia 34 e é terça [Marina fala muito lentamente]. Hoje começou como uma onda, como um oceano, como um rio. Eu só senti incrivelmente a beleza. As pessoas entraram dentro dos espaços e apenas começaram seu próprio trabalho interior sem direcionamento, sem serem conduzidos para nada. Tudo estava tão fluido e orgânico, sem nenhuma força. Tão natural. Então eu pude realmente me misturar e fazer meu próprio trabalho. O andar está ficando cada vez melhor, assim como as sete vezes. Houve... levantamento, alongamento e tocar o chão com a perna, esquerda, direita, esquerda, direita. E apenas esse chão começa a ficar cada vez mais real e não penso em parar. Você só pensa em dar o próximo passo, próximo passo, respirar, andar e se mover, na batida do coração. E isso é só o que é. É apenas exatamente o que é. Não é nada a mais ou a menos. É ser. Não é fazer. É apenas ser. E no domingo passado, meu menino favorito Oskar disse em entrevista quando perguntado sobre esse trabalho, ele disse que agora quando ele vai para casa do trabalho, ele não fica mais inquieto. Ele apenas vai para o meio do seu quarto e fica de pé lá no centro com olhos fechados e depois de um tempo ele realmente descansa.

23/07 2' 29"	Camisa branca fechada até a gola.
-----------------	-----------------------------------

Hoje é 23 de julho e nosso dia 35. É quarta. Então, estava feliz em ver três dos meus alunos antigos chegarem de longe e me visitarem e realizarem os exercícios. E eu andei com um, as famosas sete vezes na sala e eu desfrutei tanto, porque era realmente a escola antiga. Eu ensinei a eles como andar assim e é tão lento e é tão lento que realmente todo o seu processo de pensar para, porque você fica tão ocupada com o equilíbrio do corpo, com a respiração, exatamente para levantar a perna, alongar, tocar o solo, em manter todo o peso da posição correta, em se mover, etc.. E ele não se esqueceu de nada disso. Na verdade, ele me conduziu de volta para a maneira antiga de ensinar. E eu levei cerca de 1h para atravessar essa sala, levou uma eternidade, mas eu realmente não pensei. E isso me lembra todos esses *workshops* que chamo de *Cleaning the House*, pensando em não limpar de jeito nenhum a sua própria casa onde vive, mas a casa de seu próprio corpo, o qual é muito importante limpar. É nessas horas, você sabe, quando você vai para natureza com as piores condições possíveis: ou está frio demais ou quente demais e cinco dias sem comida e sem fala, apenas exercício,

<p>exercício, exercício. E durante o processo eles realmente me odeiam, mas no final, todo mundo precisava tanto disso. Então hoje, aquele da limpeza veio e disse: quando você o fará novamente? Vamos! Preciso tanto disso. Foi realmente maravilhoso voltar ao passado e tornar tudo isso uma nova experiência no presente.</p>	
<p>24/07 3' 21"</p>	<p>Camisa branca fechada até a gola sob jaqueta preta aberta.</p>
<p>Hoje é 24 de julho, quinta e nosso dia 36. Então essa manhã, quando estava dando olá. Veio o homem com essa mensagem e a entregou em minha mão [Marina coloca os óculos e lê a mensagem segurando a folha] "Eu voltei aqui porque eu queria expor autoconsciência, medo, autoestima, vergonha, ansiedade, energia, nada e eu suponho, algo. Então, com sua permissão, em alguma hora, gostaria de tirar minhas roupas e ficar de pé na plataforma. Você deve querer informar seus assistentes no caso de eles proibirem. Tudo bem você sentir inapropriado, ofensivo ou que potencialmente se distraia, mas peço porque como <i>512 hours</i> é um experimento, pode ou não funcionar. Obrigado pela consideração" [tira os óculos]. Foi interessante para mim ler esta mensagem porque isso me lembra tanto em <i>The Artist is Present</i> no MoMA, quando uma garota queria tirar suas roupas e apenas sentar-se diante de mim nua porque achava que era a maneira mais fácil e direta de se comunicar comigo. E então isso me lembrou Marcel Duchamp jogando xadrez com uma mulher nua no museu. Era nos tempos antigos e era Ok e aceitável. E agora, tudo mudou. A lei americana e os museus americanos não permitem esse tipo de coisa. Aqui somos britânicos, os museus britânicos não permitem esse tipo de coisa. Então apenas me questiono toda essa espontaneidade e onde estão os limites do que podemos fazer ou não. Além disso, essa é outra mensagem que recebi e gostaria de compartilhar com vocês [Levanta uma folha de caderno com um desenho de um círculo]. É só um pedaço rasgado de papel com a pergunta "porque" no círculo. Para mim, eu amo esse tipo de mensagens. Sem palavras, apenas um símbolo. E hoje, muitos amigos vieram. Foi maravilhoso vê-los e trabalhar com eles. E então, quase no fim do dia, Oskar veio e ele é tão tímido, mas agora começou a ser abrir. Me fala cada vez mais e então lhe propus andar 7 vezes na sala e o fizemos e sua sinceridade e incrível concentração realmente, realmente tocaram meu coração.</p>	
<p>25/07 1' 50"</p>	<p>Camisa branca fechada até a gola; expressão facial sem ânimo.</p>
<p>25 de julho, é sexta e nosso 37º dia. O dia começou devagar e concentrado. E então algo aconteceu comigo, que eu entrei completamente numa tristeza. Não sei se por causa da chuva e das trovoadas lá fora e tudo se torna cinza e a luz do sol se foi. Só sei que tive que me concentrar em meu próprio humor para conseguir interagir com as pessoas. Então, a maior parte do dia fiquei sentada de olhos fechados e gerando minha própria energia, porque entendo que neste trabalho se você se desequilibra, mesmo que seja um pouco, de qualquer forma, emocionalmente, fisicamente, mesmo que um bocadinho, tudo desmorona e então não sou mais útil. Porque tenho que estar em total</p>	

<p>perfeito estado mental para dar este tipo de energia ao observador para que se abra e confie completamente. Se isso não acontece, tenho que me calar e criar meu próprio espaço de energia antes de estar pronta. E hoje, fiquei a maior parte do tempo reconstruindo meu próprio espaço de energia.</p>	
<p>26/07 2' 19"</p>	<p>Camisa branca fechada até em cima; inicia o vídeo com um sorriso.</p>
<p>Hoje é 26 de julho, é sábado e nosso 38º dia. [Marina fala sorrindo] Oh meu Deus! Que diferença de ontem! É apenas, de alguma forma, muito melhor. Para mim, o ponto alto do dia foi este homem que eu observava por longo tempo. Primeiro ele estava sentado na cadeira quieto, depois ele ficou no meio da plataforma, e então ele foi para o caminhar lento e então, ele apenas ficou de pé na sala com os olhos fechados e ele estava respirando tão forte e estava tão emotivo e seu rosto estava prestes a chorar. Então, de alguma forma comecei a me preocupar com ele e fui conversar e fomos tomar um copo de água. E ele era de Paris, francês. E perguntei qual é a sua experiência. E ele disse: "Sabe? Eu trabalho com negócios, eu gerencio pessoas e gerencio muitas pessoas, mas eu nunca vi algo como isso. Estou tão arrebatado com a humanidade desta experiência e sabe, estou muito emocionado". Ele mal podia falar. Então eu sugeri que ele fosse caminhar comigo algumas vezes depois da conversa. Então fizemos isso. Sabe? Olhando para a reação dessa pessoa, eu entendo a potencialidade quando você está realmente intensamente aberto, completamente, sem nenhuma reserva, sem nenhum julgamento, apenas firme com o coração aberto, então você tem o completo impacto do que você está tentando fazer aqui [Mariana tem expressão facial emocionada]. E isso é tudo o que posso dizer. Você realmente tem que abrir todo o caminho sem cantos escuros de sua alma, escondendo qualquer coisa. É isso.</p>	
<p>27/07 3' 6"</p>	<p>Camisa preta fechada até em cima; expressão facial de desânimo e fala lenta.</p>
<p>Hoje é 27 de julho, é nosso 39º dia. É domingo e faz 312h [Marina suspira e fecha os olhos. Abre os olhos e segura o choro]. Oh Deus! [fala de olhos fechados]. Começou tão bonito esta manhã e então pelos meus <i>headphones</i> escutei alguém chorar tão incrivelmente intensamente. E pensei que estivesse apenas imaginando, mas foi ficando cada vez mais alto. Era uma garota chorando. E então, a levei para tomar água e falar com ela e ela mal podia falar no meio do choro. E, finalmente, quando ela parou, perguntei por que e ela disse: "Eu apenas senti compartilhar beleza. Todas essas pessoas de pé lá com olhos fechados tão juntas [Marina dá um grande suspiro] sem emoção e tão em paz. Era um perfeito equilíbrio de energia. Aquele tipo de harmonia e simetria, serenidade, é demais. É arrebatador". E, em relação a mim hoje [Marina], me senti hoje em diferentes posições e diferentes partes do espaço. Me concentrei em somente estar lá, nada a fazer, apenas estar. E, quando você está completamente no presente, você pode sentir uma pessoa, se qualquer pessoa passa perto de você, o toque do vento ou deixar o perfume ao passar ou apenas o cheiro do corpo ou outras vezes é tão estático que você apenas sente ondas de energia indo e vindo, indo e vindo.</p>	

E então novamente a quietude e tranquilidade [abre os olhos]. O dia todo foi assim [lágrimas nos olhos]. Foi apenas sobre ser.	
29/07 2' 19"	Camiseta preta com gola redonda sob camisa/jaqueta preta com gola aberta.
<p>Hoje é 29 de julho. É terça e nosso 40º dia e faz 320h. Então, acho que esse limite entre a vida, vida real e a vida na Serpentine é desfocada. Mesmo que eu saia daqui, não há diferença, ainda estou nesse mesmo espaço em minha mente. Então, decidi não brigar com isso e realmente mergulhar na obra cada vez mais. Acho que me sentei hoje de frente para a parede quase por 4h. Gosto de cadeiras voltadas para a parede, pois de alguma forma você se isola, permanecendo junto a todos e sua concentração pode atingir um nível muito mais alto. E quando me levando desse isolamento, então posso agir novamente, sabe... Auxiliar as pessoas a conseguir suas próprias experiências ou mais de uma sala a outra. Mas não faço muito, somente umas poucas pessoas. E então tenho essa enorme necessidade de voltar a sentar e não fazer nada. E acho que provavelmente isso vá acontecer cada vez mais nesta obra. De alguma forma, me torno parte dela como as outras pessoas. E não existe mais o observador e o fazedor. Só há uma coisa. Estamos todos juntos no mesmo espaço com a mesma experiência.</p>	
30/07 3'	Camiseta preta toda fechada.
<p>Hoje é 30 de julho, é quarta e nosso 41º dia e faz 328h. Acho que esta obra está ficando cada vez mais profunda, com a passagem dos dias e horas. Estou cada vez mais numa sensação de flutuação. Tão logo começamos, perco a noção do tempo, mas também paro de pensar e sinto mais, como com a sensação de flutuar. Não só comigo, mas também entre pessoas e o modo como se movem no espaço. Tudo parece, como uma zona de deslocamento de tempo. Acho que esses elementos do som imediatamente cortado assim que você entra realmente está começando a fazer um grande efeito em todo mundo. Hoje foi realmente importante para mim procurar o raio do sol que entra através das janelas. E estava frio dentro, mas a trilha [texto verbal ininteligível] do sol estava tão quente. Então eu estava caminhando devagar, eu estava sempre concentrada no lugar exato do meu pé na trilha e permanecendo alguns segundos a mais do que o necessário para sentir o calor que passava por todo o meu corpo. Esse tipo de coisas, realmente mínimo, um pouco de poeiras nos cantos, um pedaço de papel na plataforma ou os sapatos de alguém ao lado de alguém. Todas as lindas expressões nos rostos das pessoas quando estão em profunda concentração e não estão percebendo de forma alguma se estão sendo observadas e elas não ligam se estão sendo observadas quando estão realmente dentro de si mesmas. Então toda essa coisa de estar sendo observado estar em performance e então sair da performance e observar os outros se mistura a isso. Quase como um filme Parmigiano sem fim e sem começo.</p>	
31/07 1' 59"	Camisa branca aberta no último botão sob camisa/jaqueta preta.

Hoje é 31 de julho, é nosso 42º dia, é quinta e fazem 336h. Então, é o último dia de julho. Amanhã é 1º de agosto, o que significa que só faltam 25 dias. Então, eu gostaria de dizer a todas as pessoas que ainda não tiveram a oportunidade de vir à Serpentine. Essa é a sua última chance de vir, experienciar e ser parte desta obra. É muito simples. Quando você chega, você coloca seus pertences, telefone e relógio no armário e você recebe *headphones* que bloqueiam completamente o som e então você entra no espaço. E você entra em um tipo de quase realidade paralela. É tão diferente de lá fora. O silêncio meio que foca você e então você tem ferramentas com as quais executar e atingir esse momento único de presença, que é tudo do qual essa obra trata. Estar aqui e agora e em nenhum lugar mais. E leva tempo para chegar nesse espaço, mas vale a pena. Então, venha, por favor.

01/08 3' 42"	Camisa branca fechada no último botão sob camisa/jaqueta preta com gola.
-----------------	--

Hoje é 1 de agosto, é nosso 43º dia e é sexta, 344h. Então andei pensando cada vez mais. Estou vendo o espaço como um tipo de gerador que neutraliza tudo do mundo de fora. Sabe, as pessoas chegam com malas de coisas. Não quero dizer literalmente, quero dizer metaforicamente. Coisas a fazer ou coisas para deixar para trás, o que farão depois de sair daqui ou telefonemas que têm que fazer. Sabe... O stress, compromissos. Então seus próprios egoísmos. Então eles chegam aqui e rapidamente este gerador que de certo modo é invisível, mas está no espaço crescendo e crescendo e se tornando cada vez mais forte neutraliza tudo isso e torna-se uma energia diferente. É como se ele sugasse toda a negatividade, todo o stress, todo o egoísmo e se transformasse em energia positiva. E, o espaço com o crescimento do dia torna-se cada vez mais generoso. E é essa enorme generosidade que hoje realmente tocou meu coração tão profundamente. Estava apenas sentada na cadeira olhando para a plataforma e a plataforma estava tão cheia de gente. Você nunca junta todas essas pessoas em nenhum lugar no mundo. Todos os tipos de diferenças: rostos diferentes, roupas diferentes, diferentes grupos sociais, diferentes religiões. Sabe... A mulher palestina ao lado do homem norueguês e havia esta família romena ao lado de árabes e africanos. Apenas incrível! E todos estavam lá estáticos com essa incrível quietude e seus rostos estavam realmente radiantes, com luminosidade e luz. Foi o momento do dia em que tudo estava estático. Nada se movia, não havia som, todos andando, todos estavam em pé com olhos fechados e aquela luz, aquela luz indescritível, linda luz em seus rostos. Esses tipos de momentos são tão preciosos. E tocam e abrem o coração completamente [Marina tem lágrimas nos olhos e suspira] e são quase insuportavelmente bonitos. E simplesmente lágrimas podem correr dos seus olhos sem controle, mas não de tristeza, mas simplesmente desse compartilhar a beleza da generosidade.

02/08 1' 43"	Camisa preta com gola toda fechada. Marina fala rapidamente e com excitação.
-----------------	--

Hoje é 2 de agosto, é nosso 44º dia, e sábado, e 352 horas. Hoje me senti extremamente ativa, provavelmente mais do que nunca. Estava interessada em fazer menos dos meus

próprios exercícios, mas apenas me comunicar com as pessoas. Olhar para elas, sentir suas energias. Ver como se movem no espaço, quando devo colocá-las no meio, quando devem ir para a cama, quando elas irão contar o arroz, quando elas irão caminhar lentamente. E quando acabam uma atividade, conduzi-las para outra para ver como a energia está aumentando ou diminuindo. Para ver a expressão em seus rostos, para vê-las sorrir, para vê-las chorar, para ver sabe... Como seguram as mãos, como mudam suas posturas quando andam pelo espaço. Estão rápidos, estão lentos demais? Estão respirando de modo regular ou respirando de outra maneira? Dando um copo de água a eles, perguntando de onde vêm, o que está fazendo? [Marina suspira] Tudo isso! Foi um lindo dia!

03/08 2' 43"	Camisa branca fechada no último botão sob camisa/jaqueta preta com gola.
-----------------	--

Hoje é 3 de agosto, é domingo, é nosso 45º dia e 360h [Pausa, fecha os olhos, suspira, canta de olhos fechados]: com meus olhos, muito muito fechados eu posso ver, eu posso ver, com meus olhos, muito muito fechados, o espírito me diz: que assim seja, que assim seja, com meus olhos, muito muito fechados eu posso ver, o espírito me diz: que assim seja. Que assim seja [para de cantar, mantém os olhos fechados na fala]. Hoje senti como se eu fosse o vento, como um furacão [abre os olhos], um tornado. Apenas me movendo através dos espaços e quanto mais me movia, mais organizava, me tornava quieta em qualquer lugar. Estou completamente exausta, mas exausta feliz. Acho que hoje sucedeu algo de uma forma a criar centros energéticos em qualquer espaço, que realmente funcionaram. Nós temos cada vez mais pessoas esperando fora e cada vez menos pessoas dentro, porque elas ficam tanto tempo! Elas ficam horas, se esquecem do tempo porque a quietude lembra que o tempo não existe. É isso.

05/08 2' 35"	Blusa preta sem gola.
-----------------	-----------------------

Hoje é 5 de agosto. É terça-feira. É nosso 46º dia e 368h [pausa]. Deus! Tantas coisas aconteceram. Na sala com as pessoas de vendas, quase logo no começo, havia essa garota sentada no chão com mãos geladas, chorando incontrolavelmente. E eu a levei para fora para beber água e lhe perguntei por que e ela me disse que não enxergava bem com um olho e que ela devia operar o outro olho, então ela quis usar as vendas para entender o que significava estar cego. Isso foi extremo para ela e é claro que ela estava incrivelmente emocionada com isso. E o que está acontecendo agora no espaço, enquanto o trabalho avança é que cada vez mais as mesmas pessoas que vêm quase todos os dias estão retornando. E elas se tornaram um tipo de auxiliar no espaço, pois conhecem tudo e elas podem, você sabe, lidar com a energia e projetando suas próprias energias no espaço ajudam todos nós a nos concentrarmos ainda mais. E, para mim é sempre difícil voltar depois de segunda-feira, que é um dia de folga. É tão importante ficar nessa zona o maior tempo possível. Saindo dela, você quebra a rotina e então a mente deve se ajustar novamente a este espaço aqui. Então hoje foi assim, conversei muito com as pessoas, sabe... Nesses momentos de beber água no lugar neutro,

trazendo-os de volta, tentando fazê-las entender o trabalho em diferentes estágios, de modo que me senti hoje como um verdadeiro guia.	
06/08 2' 34"	Blusa sem gola preta sob jaqueta/camisa preta com gola aberta.
<p>Hoje é 6 de agosto. É quarta-feira. É o 47º dia e nossas 376h. Tenho continuamente pensado em um dos meus pintores favoritos, Van Gogh. Quase o dia todo hoje. E, sempre fui incrivelmente atraída por seu trabalho e bem mais tarde eu entendi, na verdade, o porquê. Quando fui para tantos retiros pelo mundo, passar o tempo no deserto, eu comecei a experienciar essa visão de que quando você está muito estático e sem se mover, e sua mente está tranquila e sua respiração está a mais lenta possível, você começa a ver moléculas no ar como partículas de energia e elas são muito visíveis e elas são muito reais. E, é isso que ele estava pintando, é como ele pinta o ar. Suas pinturas eram simplesmente esta poeira de partes invisíveis de energia. E hoje, para mim, é cada vez mais difícil me comunicar com as pessoas e voltar ao trabalho e sair. Acho que preciso emergir completamente no espaço, no trabalho a ponto de me tornar quase invisível [olhos mareados]. Estas partículas hoje estavam mais lá, eu podia senti-las, como mudavam, como se moviam, como mudavam suas formas, intensidade. E para isso você de precisa de tranquilidade total do seu corpo e da mente para...</p>	
07/08 2' 47"	Camisa branca inteira fechada até a gola.
<p>Hoje é 7 de agosto. É nossa quinta-feira. É o 48º dia e 384h. Hoje estive pensando sobre essas duas frases. Em algum dia, há muito tempo, alguém disse. Eu estive como, e pensando em quão importantes elas são na verdade. Uma é “o pior é o melhor”. E, se você pensa sobre isso, o que isso significa é como quando você realmente chega ao fim fisicamente e mentalmente e você meio que alcança esse fim e você sabe que você não tem mais um grama de energia para ir além desse limite e você ainda continua e continua. E então você força a atravessar todos os limites, cada grama de energia que há em seu corpo, a tal ponto de se encontrar completamente do outro lado, num espaço muito calmo e quieto, completamente calmo, um espaço que, na verdade, você não pode acreditar acontecer vindo do outro lado. E a outra frase é “não é fazer, é apenas estar”. E é tão fácil dizer isso, mas é tão difícil, na verdade de acreditar nisso e se desprender. E para mim, hoje foi um dia maravilhoso. Na verdade, eu estava euforicamente feliz porque decidi intuitivamente apenas acreditar, apenas estar. Então fiquei fazendo apenas isso hoje. E tudo foi indo tão organicamente fácil e de modo fluido e sem esforço. E no momento que fazemos coisas sem esforço, tudo se encaixa sozinho. Seu movimento com o corpo, sua respiração, como você olha nos olhos de outra pessoa, um leve toque no ombro, as coisas apenas acontecem como deveriam. Não é fazer, é apenas estar.</p>	
08/08 2' 56"	Camisa branca inteira fechada até a gola.

Hoje é 8 de agosto. É sexta-feira. É nosso 49º dia e 392h. Tenho pensado sobre esse escritor de ficção Stanley Robinson, que escreveu esse livro, acho que se chama 2.312 ou 2.314, não consigo me lembrar exatamente, mas ele descreve que não é mais possível viver na Terra, então as pessoas, a população da Terra muda-se para o cosmos, para asteroides, para viver em asteroides. E aí, ele descreve esse planeta, esse pequeno planeta que tem apenas uma cidade, mas metade, mas a cidade, mas o planeta é afetado por, não o nosso sol, mas por outro sol de outra galáxia que está queimando. Então para sobreviver, esses cidadãos dessa cidade constroem a cidade sobre rodas, para, na verdade, mudarem a cidade conforme o planeta se desloca. Então eles ficam sempre à sombra. Mas há, tipo um tempo intermediário, quando sol ainda não está tão forte, não está queimando, apenas iluminando, quando os cidadãos saem da cidade e andam nessa luz. E alguns deles são tão atraídos por esta luz, que não verdade, não conseguem parar e o sol torna-se cada vez mais intenso e queima as suas retinas e eles ficam cegos e morrem ou eles retornam para cidade a tempo e esperam pela próxima possibilidade de andar e sentir a luz. E eles se autodenominam andarilhos do sol. É uma descrição tão linda. Estava pensando hoje sentada e deitada na cama e apenas estando por perto neste trabalho interagindo com as pessoas, que às vezes me sinto como um andarilho do sol. Às vezes essa energia com as pessoas é tão boa que me eleva completamente. Às vezes fico tão exposta, que isso me esgota completamente e não consigo fazer nada e só tenho que aceitar. Hoje foi um desses dias.

09/08
2' 32"

Camisa branca inteira fechada até a gola.

Hoje é 9 de agosto. É sábado. É nosso 50º dia e 400h. Eu sinto essas 400h mais do que qualquer outro dia. Mas há também esse lado hoje. Acho que esse lado apenas aconteceu, que desde cedo tivemos um grande grupo de pessoas coreanas de Seul e de alguma forma, acho que eles sabem tanto sobre ficar parados e sobre concentração, sobre introspecção eles mesmos, que eles deram o tom durante toda a tarde, todo o dia. Eles apenas vieram e ficaram lá imediatamente. Eu nem precisei lhes pedir para fechar os olhos e eles já o fizeram. De alguma forma esse foi o ritmo dado durante todo o dia. E eu decidi apenas moderar para me assegurar de que qualquer pessoa que entrasse no espaço fechasse os olhos em qualquer posição em que ficasse, onde se encontrasse. E então fui conduzi-los para as cadeiras, para o centro do espaço, para as camas, para contar o arroz, da contagem de arroz de volta para as camas, das camas de volta para o centro do espaço, do centro do espaço para a cadeira. E então perdi completamente o curso do tempo e eles perderam o curso do tempo. E no final do dia, ainda via as mesmas pessoas aqui paradas, 8h depois. Isso significa que algo energético está acontecendo. E essa perda do curso do tempo é tão importante porque temos sempre que lembrar do tempo existindo sobre o passado, do tempo existindo sobre o futuro, mas no presente quando você está realmente no presente, não há tempo. Não há nada para medir o tempo, porque você está dentro do tempo.

10/08 2' 21"	Camisa branca com última gola aberta sob camisa/jaqueta preta fechada até a gola.
<p>Hoje é 10 de agosto. É domingo. É o 51º dia e 408h [Marina suspira]. Não tenho mais nada a dizer. Todos os dias passam. Sinto vontade de falar cada vez menos. É quase desnecessário ter palavras ou explicações. Hoje veio esse homem. Era um grande homem barbado, com ombros realmente grandes e alto, você sabe... Ele apenas ficou lá em pé. Após alguns minutos ele apoiou suas mãos em seu coração e seus olhos estavam cheios de lágrimas. Ele veio a mim e disse: “em minha vida inteira nunca, nunca estive em um lugar como esse. E eu nunca experienciei o que estou experienciando agora”. E ele trouxe lágrimas em meus olhos e então, durante o dia todo, não sempre, mas houve momentos de tanta quietude e beleza. Quietude e beleza. Quietude e beleza, quando nada se move, nada respira [fecha os olhos], apenas sente o ar congelar e é tudo o que posso dizer. É o momento em que quero estar para sempre [suspira]. Estou tão cansada, mas estou tão em paz com tudo [abre os olhos]. É isso.</p>	
12/08 3' 3"	Camiseta preta de gola redonda sob blusa com gola mole.
<p>Hoje é 12 de agosto. É terça-feira. É o 52º dia e 416h. Muito cedo esta manhã, veio este homem muito alto, parecendo muito saudável e uma pessoa que realmente parece trabalhar com suas mãos. Mais tarde descobri que ele é da Floresta Negra na Alemanha e fazendeiro e ele está trabalhando com terra seguindo o sistema de Rudolf Steiner e a maneira biodinâmica de lidar com as colheitas. E num nível muito profundo ele entendeu o que eu estou tentando fazer. E ele entendeu o trabalho tão bem! Ele passou o dia todo aqui. Ele apenas veio da [texto verbal ininteligível], acordou às 5h da manhã, chegou aqui 6:30 porque ele pensou que fosse uma [texto verbal ininteligível]. Então ele foi o primeiro a chegar, e então ele teve que sair pouco antes de encerrar para pegar o trem de volta à Floresta Negra. Esse tipo de dedicação e propósito real, apenas vir e fazer parte disso e retornar para seu próprio trabalho e vida significa tanto para mim [pausa]. E então, o dia foi tão ocupado, pessoas entrando e saindo e permanecendo. E há momentos novamente em que tudo para e tudo se move, e para novamente e se move novamente. E há momentos em que não há ninguém na plataforma e momentos em que há centenas deles lá. E eu fiz muita caminhada com as crianças hoje. Fico sempre impressionada como as crianças têm essa concentração, como fazem isso. Eles apenas, na verdade, conseguem estar no momento [pausa]. Nada significativo aconteceu, apenas um dos bons dias foi hoje [olhos marejados].</p>	
13/08 2'43"	Camisa branca com gola inteira fechada.
<p>13 de agosto, quarta, 53 dias e 412 horas [Marina sorri]. Apenas pensei hoje quando você senta na cadeira e apenas fecha os olhos, como você vê muito mais do que se perguntando com olhos fechados, andando por aí em cidades, casas ou ruas porque quando você fecha os olhos e senta-se sem se mexer, o espírito realmente pode ir onde ele quiser. Você pode voar, você pode ir de uma vez, em menos de um segundo em</p>	

volta da Terra e retornar, mesmo para, quem sabe, quais tipos de galáxias seu espírito deseja ir. Esse voo me lembra de uma música que eu fiz no Brasil. E tudo que eu queria hoje era cantar essa canção. [Suspira] [Canta]: Oh minha águia, oh meu pássaro, você pode voar tão alto no azul profundo do céu e você pode ver tão baixo, tão baixo, abaixo [começa a sorrir]. Oh minha águia, oh meu pássaro, você pode voar tão alto no grande céu azul, você pode ver tão baixo, abaixo [grande sorriso, levantas a mãos e a voz com entusiasmo]. Oh minha águia, oh meu pássaro, você pode voar tão alto no azul profundo do céu e você pode ver tão baixo, tão baixo, abaixo [Ri]. É isso.

14/08 2' 15"	Camiseta preta com gola redonda sob camisa/jaqueta preta com gola aberta.
-----------------	---

É 14 de agosto. É quinta-feira, dia 54 e 432h. Cada vez mais eu penso como o tempo se torna tão abstrato. O que significa 40, 432h? O que significa 1h? O que significa 10min? O que significa 1seg? É tão relativo! Às vezes 8h podem ir num *flash* e às vezes 10min são uma eternidade. Eu sempre me lembro do filme, não me lembro do nome. O cara está de pé em uma ponte e ele vai ser morto e em menos de 1min antes de ele levar o tiro e cair na água, ele tem essa sua vida inteira diante de si em um flash em sua cabeça, em 1min, até menos. É tão abstrata nossa vida aqui em Londres. Eu não tenho estado em Londres, apenas na Serpentine e em casa, na Serpentine e em casa. E essa é a única realidade que eu conheço. Há em algum lugar, vida fora daqui que parece tão distante de mim. Hoje foi apenas passar, eu não tenho a compilação do tempo. Apenas sei que se foi.

15/08 1' 35"	Camiseta preta com gola fechada.
-----------------	----------------------------------

15 de agosto, sexta, 55 dias e 440h [fecha os olhos, suspira e eleva a cabeça, fala de olhos fechados]. Não tenho nada a dizer hoje. É a primeira vez que eu realmente não tenho nada a dizer hoje. Por quê? Meu cérebro parou de pensar. Estou tão mergulhada neste trabalho, que não posso. Não há nada vindo à minha mente. Apenas estar aqui 8h inteiras. Eu irei para casa e voltarei aqui novamente amanhã e novamente no dia seguinte e dia seguinte. Mas algumas vezes como hoje, não tenho nada a dizer [abre os olhos].

16/08 3' 27"	Camisa branca com último botão da gola aberto sob camisa/jaqueta preta fechada até a gola.
-----------------	--

16 de agosto, é sábado, é nosso dia 56 e 448h. Ontem foi um dia tão difícil que eu não pude dizer nada para o diário. Então hoje, eu decidi ser radical, decidi não me mover, apenas ficar sentada a maior parte do dia para me dar um tempo para refletir sobre tantas coisas e questões das quais não estava muito ciente. Primeiro me dei conta de que após *The Artist is Present*, alcancei um tipo de status de celebridade. E não foi algo que desejava, foi um efeito colateral do trabalho e a quantidade de gente que veio ver o trabalho no museu, no MoMA e assim por diante. E para esta peça *512 Horas*, este status de celebridade pode se tornar um obstáculo, porque no começo as pessoas vinham me ver ou conhecer ou me tocar ou esperar que eu os conduzisse para a

plataforma. E isso, realmente de uma certa maneira, para proteger suas próprias experiências, porque o que eles têm que fazer é ter suas próprias experiência, deles, não por mim. Eles estão lá por eles mesmos. É por isso que eu decidi radicalmente apenas ficar sentada em um lugar. Para ver o que acontece quando não estou envolvida. Estou presente mas não estou envolvida com o público. E, na verdade, funcionou tão bem e o público realmente começou a ir por eles mesmos até a plataforma, sentaram-se nas cadeiras sozinhos, fizeram coisas, fizeram as vendas e fizeram todos os exercícios e tiveram suas próprias experiências independentes de mim. Porque este trabalho é sobre suas próprias experiências cada vez mais. Levei apenas duas pessoas à plataforma, uma jovem moça pela manhã e outra pouco antes do fim, esta mulher grávida. Eu a levei para o centro e segurei seus ombros e pouco depois ela pegou a minha mão e a levou para sua barriga. Ela tentou passar minha mão por diferentes partes da barriga para que eu pudesse sentir o bebê se mexer. E no início o bebê estava tão imóvel. Uma sensação tão maravilhosa de paz e beleza e então o bebê moveu-se ligeiramente e eu senti a respiração, senti a sincronia da respiração do bebê, da respiração da mãe e minha própria respiração [olhos marejados]. E simplesmente lágrimas vieram em meus olhos. Era esse tipo de momento de tranquilidade total no espaço, calma, partilha de beleza. Foi um dia maravilhoso!

17/08
3' 30"

Camisa/jaqueta preta com gola fechada.

Hoje é 17 de agosto. É o 57º dia. É domingo e 456h. Tantas pessoas, tantos comentários, abordagens diferentes deste trabalho! Mas hoje uma dona de casa me disse que compreendia absolutamente o que eu estava fazendo. Um físico nuclear da Rússia disse que não tinha ideia do que estava acontecendo aqui. Um neurocientista da Inglaterra disse que tinha sido uma experiência surpreendente e que realmente queria voltar. Um crítico de arte disse “eu não posso com o que está acontecendo. Talvez em 3 meses, 3 anos, você possa me perguntar novamente”. E então recebi essa carta surpreendente desse jovem homem da Lituânia. Ele esteve aqui há poucos dias e ele estava parecendo tão depressivo, tão bravo e pesado. Então tomei um copo de água com ele e conversei e ele não conseguiu dar sentido. E então esta manhã eu recebi esta carta, uma carta muito longa e realmente foi tão surpreendente. Ele falou sobre a melancolia eslava, desamparo e esta incrível negatividade quando nada pode ser mudado e escuridão e sofrimento. E ele disse que veio aqui no espaço, ele estava tão sobrecarregado de luz e positividade e amor e ele não podia aguentar. E primeiro ele foi para a cama e caiu em lágrimas e não podia lidar com isso, algo desmoronou nele. E então ele ficou de pé e olhou ao redor e ele sentiu que não podia lidar com isso. Era demais, amor demais ao redor. Então se sentiu muito mais confortável em sua escuridão e sua negatividade e desesperança. E ele não conseguia apagar estes sentimentos e ele não podia falar comigo sobre isso quando falei com ele. E então de casa me escreveu esta carta. Ele disse que gostaria de saber ou saber o caminho de saída e o que eu tinha feito, pois eu venho da mesma experiência e passei pelas mesmas coisas que ele, o que ele pode fazer

para mudar, o que ele pode fazer para na verdade, deixar isso para trás, para, na verdade, não ter medo da felicidade, da leveza, do amor, de um sorriso. Tantas coisas aconteceram hoje.	
19/08 3' 15"	Camisa/jaqueta preta com gola fechada.
<p>Hoje é 19 de agosto. É terça. É nosso dia 58 e 464h. Estamos caminhando lentamente para o fim. E tenho pensado cada vez mais sobre os diferentes tipos de pessoas que vem aqui. Os que realmente querem fazer coisas e que têm a mente aberta e completamente prontos para experienciar e outros que só ficam observando. E fiquei pensando que ficar observando não é experienciar. Você observar alguém fazendo alguma coisa, mas você não estar fazendo, não ser o fazedor... Estive pensando sobre esse, como quanto mais crescemos e envelhecemos, como perdemos essa inocência e essa curiosidade das crianças, ser criança. E a criança quer saber de tudo, quer experienciar tudo, mesmo que seja doloroso, porque ela está em territórios que nunca estive. E é tão importante ter essa experiência e voltar a essa inocência, da qual sempre esquecemos. É tão fácil retornarmos à nossa rotina, como algo em que estamos seguros e não queremos nos arriscar. Sermos observados, autoconscientes, ruidosamente, o que quer que seja. Mas então você quebra essa barreira e você realmente se abre e não liga para todas essas estruturas. Então é maravilhoso. Então você está no meio daquele momento da eternidade da presença e no meio do seu próprio ser. É tão importante experienciar isso, realmente fazer isso. Não ligar para o que vai acontecer. Temos que nos arriscar mais em nossas vidas, não apenas fisicamente, mas principalmente riscos mentais. E este trabalho lhe dá essa possibilidade. A única coisa que tem a fazer é abrir a porta.</p>	
20/08 4' 28"	Camisa/jaqueta preta com gola fechada.
<p>É nosso 59º dia e nossas 472h. Quanto mais próximos estamos do fim, começo a pensar o que estou fazendo, como podemos, na verdade, colocar o trabalho em alguma categoria. Estou duvidando cada vez mais de que isso seja na verdade arte no sentido real, no sentido normal. Porque você vem aqui e não há trabalhos nas paredes. Há apenas o público e nós. E se você pensa sobre performance é sempre algo acontecendo diante de uma plateia, a relação dela com isso e eles estão observando ou saindo, sabe... Às vezes eles estão interagindo ou participando ou não. Mas aqui é diferente. Cada uma das pessoas vem ter sua própria e única experiência pessoal. E é só questionar quão abertos eles estão para fazer isso e como nós podemos ajudá-los aqui para chegar ao ponto de estarem abertos e humildes e curiosos. E então todo esse milagre em volta de nós acontece. Mas, o que estamos fazendo? O que é que está acontecendo aqui? Acho que estou mergulhada demais nisso para saber exatamente. Sei que quando acabar terei que me distanciar, terei que ir para a natureza e talvez não ver seres humanos por perto por algum tempo para entender até eu mesma. Tantas pessoas têm opiniões e me dizem isso ou aquilo. Eu apenas... Quanto mais ouço dos outros, mais penso nisso.</p>	

Eu não sei as respostas. Acho que é muito cedo para respostas. Algumas vezes você tem apenas que fazer as coisas e o tempo tem que passar e a clareza vem e então você entende por que você faz isso em um tempo particular. Eu me lembro de quando eu era uma artista jovem e dos meus trabalhos iniciais. Eu fazia coisas e tinha essa incrível necessidade e urgência para executá-las e intuição, mas um trabalho não se conectava com outro de forma alguma. E algumas vezes quando eu estava pensando como uma artista, você tem que ter conexão de um trabalho a outro. Mas não acho que seja verdade. Acho que às vezes, o trabalho deve vir como uma explosão, como uma explosão vulcânica, sem lógica alguma. E então o tempo passa e parece perfeitamente claro por que teve que ser feito e por que nasceu naquele momento particular. E isso é algo assim, o que está acontecendo agora. Então, só temos que esperar o tempo para nos contar. Realmente mudamos as regras da arte da performance? Construimos algo novo? Essa experiência do público e eles, verdadeiramente, lembram ou ficam. Eu não sei. É isso.

21/08 2' 50"	Camisa/jaqueta preta com gola fechada.
-----------------	--

Hoje é 21 de agosto. É quinta-feira. É nosso 60º dia e 480h. Fiquei pensando hoje sobre a responsabilidade de um artista e como eu tenho que ser completamente responsável por este trabalho. E com o fato desse trabalho dos outros e o que irá acontecer depois. E eu acho que geralmente o artista deve ser o responsável. Não podemos produzir o trabalho que irá causar dano ou o trabalho que realmente possa criar algo no observador que conduza o espírito para baixo. Essa responsabilidade deve ser corporificada em nós e quanto mais o trabalho é badalado no mundo, mais me sinto quase em pânico pela responsabilidade com o que irá acontecer, como isso afetará outras pessoas. Os que experienciaram e os que ouviram dos que experienciaram e aonde tudo isso vai [suspiro]. E outro pensamento que tive hoje foi sobre generosidade, quão importante é criar situações de generosidade. Para sermos generosos uns com os outros, eu digo os humanos geralmente e também a generosidade de um artista para com outro artista, o que não acontece com muita frequência. Como temos... Você tem que dar um passo para fora do ego e apenas ser generoso e apenas dar tudo, o eu, sabe? Incondicionalmente para qualquer um que queira se beneficiar ou aceitar ou mesmo recusar ou mesmo não aceitar. Mesmo assim, você tem que ser incondicionalmente generoso. E eu acho que esta é a chave deste trabalho para poder sobreviver no futuro.

22/08 2' 17"	Camisa/jaqueta preta com gola fechada.
-----------------	--

Hoje é 22 de agosto. É sexta. É 61º dia e 448h. Não, 488h [fecha os olhos e abre]. Oh Deus! [Fala com olhos marejados e levanta a mão direita mostrando uma flor]. Alguém me deu esta florzinha. Agora, quando eu estava dando boa noite [se emociona, fecha os olhos, balança a cabeça]. Não posso dizer nada hoje. O dia de hoje é como líquido, como água [suspira e balança a cabeça] como o vento. Apenas rolando as horas, os minutos e segundos diante de mim e eu estou completamente dentro disso. Não há

<p>separação entre eu e esse trabalho, entre eu e as pessoas que entram, segurando suas mãos, seus sorrisos, tocar seus ombros, tomar água com eles, conversar, voltar ao centro do espaço e andar lentamente e retornar ao centro do espaço. Tudo se torna um. Não estou falando de cansaço. Estou falando de estar completamente consumida pela realidade deste trabalho. Não há outra realidade. Não há parte da realidade. Isso é isso. Essa realidade é real. É real para mim hoje [abre os olhos, suspira]. É isso.</p>	
<p>23/08 3' 35"</p>	<p>Camisa/jaqueta preta com gola fechada.</p>
<p>23 de agosto. É sábado é nosso 62º dia e 496h. Então, nesta manhã, 9h fiz uma pequena entrevista com Oskar. Você se lembra de Oskar, o pequeno garoto com sardas? Ele vem e fica parado no centro do espaço. Ele estava fazendo um relatório atribuído pela escola sobre uma exposição que gostou e ele propôs me entrevistar. E lá estava eu. Ele estava fazendo perguntas e eu estava respondendo não ao garoto de 12 anos, eu estava respondendo a um adulto de modo mais honesto e sincero que podia. Foi um modo tão bom de começar a manhã! E a pergunta era tão maravilhosa. Uma pergunta era: "Você mata alguma coisa?" E, eu imediatamente disse não. Eu nem mato mosquitos que me mordem, eu apenas os assopro para longe [coça a sobrancelha direita com a mão direita]. Mas então, dois segundos depois, me dei conta de que tinha mentido. Não é que tenha mentido. Apenas me esqueci de algo tão terrível, de que eu, na verdade, matei algo. Mas provavelmente eu não queria me lembrar disso e afastei isso da minha memória. Esse foi o acontecido. Eu tinha 14 anos e com meu pai e você sabe, seus amigos eles iam caçar. Como meu pai eles eram todos partidários. Era o que faziam no final de semana. E eu tinha um rifle que eles me deram e eu tinha esse plano perfeito de que eu iria, na verdade, atirar em um esquilo e ele tinha um rabo tão fofo e tinha um maravilhoso pelo minúsculo, que é muito bom para o pincel de aquarela [fala sorrindo]. Então eu iria matá-lo, cortaria o rabo e faria um pincel e faria aquarelas. Então eu realmente matei o esquilo e não pude cortar o rabo e eu nunca fiz um pincel dele. E esse evento foi tão dramático para mim, de tal forma que afastei da minha memória e o pequeno Oskar acaba de me lembrar. E então ele fez outras perguntas sabe? Para as quais respondi e então o dia começou. O público chegou. A fila foi tão grande hoje e durou o dia todo. Centenas de pessoas não conseguiram entrar, algo pelo qual sinto muito. A chuva veio e o sol veio e eles continuaram esperando. E uma vez dentro eles não queriam partir, porque achavam esse sentido de tranquilidade. E eu, eu não sei. A única realidade que possuo é esta aqui. E no fim do dia, meu cérebro está líquido. Não posso sequer pensar em alguma coisa para dizer. É tudo.</p>	
<p>24/08 2' 52"</p>	<p>Camisa/jaqueta preta com gola fechada.</p>
<p>24 de agosto. É domingo. É o 64º dia e 504h. É apenas um dia antes do último e estive pensando como estou tão humilde diante deste trabalho. Antes de tudo, nunca poderia ter feito este trabalho sem Lindsey Peisinger, que me ajudou tanto e ela e eu ficamos no espaço durante o tempo inteiro e então, todos os auxiliares que ela treinou e</p>	

ajudaram com o público. É apenas incrivelmente importante. As coisas nunca teriam acontecido sem eles. E então, o público, na realidade, começou a fazer o trabalho. E o público está fazendo todos os dias cada vez mais o trabalho a ponto de eu ficar no espaço com Lindsey, olhamos uma para a outra e dissemos: meu Deus. O trabalho começou a acontecer sem nós. É como se tivéssemos começado a engrenagem e a engrenagem tivesse começado a funcionar e está correndo tão perfeitamente, tão maravilhosamente bem. E sabe, sinto meu coração com tanta emoção e amor. Eu só tenho lágrimas nos olhos o dia todo. Porque este sentimento de que você pode, na verdade, poder deixar o trabalho acontecer e que você iniciou, mas que não é mais necessário. Para que você possa emergir no trabalho você mesmo, dentro do trabalho, é só este sentimento incrível de que realmente algo que fizemos, que ainda nem mesmo entendemos o quão importante é, pode funcionar em qualquer lugar, em qualquer hora do mundo. Então, sei que amanhã é o último dia e não sei o que irá acontecer, o que irei dizer, e todos esses amigos virão e haverá muitas emoções novamente. Mas não estou triste com o último dia, pois para mim, este não é o último dia. É apenas o começo. Este trabalho é apenas o começo de uma escala muito maior, de ideias muito maiores, de participações muito maiores e está se espalhando por todo o mundo. Apenas jogamos as sementes na terra. E então, veremos o que irá acontecer depois disso.

25/08 2' 27"	Camisa branca com última gola fechada sob camisa/jaqueta preta com gola fechada até o penúltimo botão.
-----------------	--

25 de agosto [excitação], 64 dias, segunda [levanta os dois braços e grita] 512 horas [grita] AHHHHHH. Deus! [fala sorrindo] estou feliz, Uaaaa!!! Não é que sem isso, não o faríamos, é só que sabíamos que conseguiríamos. É só que foi uma jornada tão incrível! E em diferentes modos tão emocionalmente e fisicamente exaustivo. E para Lindsey e para mim e para todos os envolvidos. Eu vejo que estamos filmando este diário há tanto tempo. A nossa equipe de filmagem está aqui tanto tempo quanto nós. E eles estão em circunstâncias ainda piores, porque estão em apenas uma sala e é isso. E temos alguns câmeras lá fora, um pouco como um pequeno James Bond, mas não queremos falar nisso, pequenas coisas. Mas, o que é importante dizer agora que isso acabou de acabar. Primeiro, o dia foi o pior dia. Choveu o dia todo e as pessoas estavam de pé lá fora e foi tão tocante ver tanta admiração e amor. Não houve nenhuma agressão na espera e ou sobre saber que não conseguiriam entrar. Uma hora fui lá fora apenas para dizer lá fora a todos que entrassem, para que não permanecessem muito tempo para que outros pudessem entrar. E sabe... Todos estavam levando de uma maneira aceitável. E sabe, voltando, estou feliz e triste ao mesmo tempo. Estou triste porque estamos acabando, mas ao mesmo tempo, incrivelmente feliz porque eu sei que essa obra não acabou. É só o começo de algo muito grande e diferente e é realmente sobre humanidade. É sobre simplicidade, ser humilde e estar junto e sabe... Muito simples. Talvez, todos juntos possamos mudar a consciência e possamos mudar o mundo. Sei que é uma mensagem bombástica e grande. Mas estou tão feliz agora e penso: por que não. Se pudemos fazê-lo na Serpentine, podemos fazer isso em qualquer lugar.

